VLADIMIR STREINU

Pagini de
CRITICĂ
literară

***

VLADIMIR STREINU

PAGINI DE CRITICĂ LITERARĂ

III

MARGINALIA, ESEURI

Ediție alcătuită de
GEORGE MUNTEAN



POEȚI

I

Odată cu adevărata prețuire a lui Arghezi, faptul cultural cel mai de seamă este azi tipărirea integrală a operei sale. O serie de aproximativ douăzeci de volume va strînge laolaltă tot ceea ce, vers sau proză, a scris marele poet pînă la data ediției în curs. Precizăm, cum se cuvine, „pînă la data" arătată, fiindcă uimitorul fenomen de erupție arghezian, după cum se poate vedea din periodicele actuale, continuă încă, la aproape șaptezeci de ani de neîntreruptă activitate, să consteleze spațiul nostru spiritual cu figuri încă arzătoare.

Volumele, alcătuite bibliografic, în tehnica tipografică, folosită de mai înainte la retipărirea operei lui Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu ș.a., susțin corespunzător evenimentul. Ediția se intitulează simplu, din propria voință a autorului, *Scrieri*. Și, după indicațiile editurii, volumul I cuprinde *Cuvinte potrivite, Flori de mucigai* și poemul *Aleluia!*; volumul II, *Versuri de seară, Cîntece cu gura-nchisă, Mărțișoare, Buruieni, Hore, Poeme, Spital, Letopiseți, Carnet*; volumul III, *Inscripții, Stihuri, Cîntare omului, 1907, Frunze* și poemele *Hamlet, Dalila, Au pierit focul și lumina*; volumul IV, *Fabule copilărești, Addenda*, un *Indice* al tuturor poeziilor cu primul vers și altul cu titlul ; volumul V, tălmăciri din La Fontaine, Rimbaud, Baudelaire, I.A. Crîlov ș.a.

Prospectul editorial adaugă : „din tirajul total al primelor patru volume vor apărea cîte o mie de exemplare în casetă și se vor difuza împreună cu cîte un disc Electrecord care conține imprimări de poezii în lectura autorului". Glasul poetului, de lîngă care ne lipsește al lui Eminescu, va răsuna așadar și acustic în urechea unui viitor nelimitat.

Citabilă în întregime prin ironie față de autorii de prefețe stereotip profesionale și prin cîteva cuvinte mai grele aruncate închipuirii de sine scriitoricești, dar mai cu seamă prin grava reculegere din preajma sfîrșitului omenesc presimțit, prefața autografă ne spune, într-o emoționantă tremurătură de condei : „Volumele de față, poate că mai ostenite prin reeditare chiar decît vîrsta unui autor încă în stare să se recopieze, aduc în cerneală gustul amărui al unui act postum, căruia i se spune totuși rezistența încăpățînării, hotărîtă să nu cedeze, de acord cu impulsurile nestăpînite, nici la bătaia de clopot a ceasului din urmă".

Primele cinci volume ne vor pune așadar față în față cu spectacolul liric arghezian în toată arzătoarea lui cuprindere. Succedarea ciclurilor ne va îndemna, în primul rînd, să deosebim vîrstele poetice ale unei dezvoltări lirice fără precedent în istoria poeziei noastre, asemănătoare poate numai cu aceea, din istoria poeziei universale, a unui Victor Hugo sau Giosue Carducci. Căci cea mai sumară periodizare arată îmbogățiri succesive de valori a căror sumă, constituită totuși organic pe baza aceluiași neistovit geniu verbal și totodată a unui militantism continuu, propune studiului critic cîteva unități istorice distincte. Fără să pierdem niciodată din vedere suma, am putea arăta, în istoria acestui lirism, diviziuni clare cam de cîte douăzeci de ani. Sunetul, culoarea, calitatea metaforică și afinitatea de grup a motivelor se primenesc aproximativ din două în două decenii, alcătuind vîrstele poetice, de care vorbim. Încît declarația repetată a poetului în privința sentimentului său de debutant, care îl stăpînește pînă azi, e plină de realitate.

Din 1896, cînd încep să se publice versuri semnate I. Theo (lăsînd de o parte exercițiile instrumentaliste, provizorii, deși nu stîngace, ale scurtei ucenicii macedonskiene), pînă în 1916, Arghezi e un poet de pure unduiri muzicale, al căror izvor pornește dintre Baudelaire și Verlaine ; și distilarea sunetelor verbale îl afirmă ca poet de epocă, pînă la a-l impune atenției selective a lui G. Ibrăileanu la *Viața românească*. Din 1916, cînd apare puternicul *Belșug*, pînă în 1934, anul volumului *Cărticică de seară*, devenită mai tîrziu *Versuri de seară*, muzicalita-

tea cu aripi diafane de mai înainte se densifică deodată în reliefuri colțuros granitice, iar așa-zisa „frumusețe poetică" e scoasă cu o îndrăzneală memorabilă din materiale reputate ca nepoetice; noutatea promovării la funcție estetică a „bubelor", a „păduchilor", a „mucegaiului", a „noroiului" etc... corectează la noi ideea teoretică despre frumos prin aceea de expresiv și atrage în același timp, din zonele interzise ale limbii, cuvinte ocolite pînă atunci ca triviale, în forme sintactice nearătate de nici o gramatică. Revoluției limbii precum și a poeziei ca teorie îi urmează cea de-a treia vîrstă, care, începînd cu *Versuri de seară* din 1934 și continuînd cu *Hore* din 1939, se încheie cu *Stihuri* și altele, cu care se ajunge către 1954; poezia de accente virile, ascuns militantă, a *Cuvintelor potrivite* și a *Florilor de mucigai*, care trezea atît sentimentul materialității lumii cît și ideea unui dinamism retors, înnodat dramatic asupra lui însuși, sare de pe coarda lovită puternic a acestei perioade, pe o coardă mîngîioasă de valori lirice familiale, motivele de data aceasta fiind împrejurări de viață zilnic gospodărească, suave și liniștite, pentru ca echilibrul astfel atins să primească în *Hore* un nimb de bunătate și umor bătrînesc; în momentul acesta de caldă umanizare, autorul era un uriaș bun dedat la gingășii. În sfîrșit, după muzicalitatea începuturilor propriu-zise, după erupția de dinamism ca și geologic a „cuvintelor potrivite" și după domesticirea în amîndouă sensurile a inspirației *Versurilor de seară*, volumele *1907* și *Cîntare omului*, ca o a patra vîrstă declarată între 1954—57, adaugă curbei lirice argheziene, făcută din grupuri de mari zigzaguri, un nou arc, pe care, la optzeci și trei de ani ai poetului, îl urmărim încă, dorindu-i-l dus pînă la simetrie cu celelalte.

Dacă ar trebui acum să ne întrebăm care din cele patru vîrste stabilite ne dă identitatea artistică nouă, pe care Arghezi a adus-o poeziei române, am întinde mîna fără ezitări la *Cuvinte potrivite* și *Flori de mucigai*: aceasta pentru că lirismul lor crîncen însămînțează adesea și celelalte vîrste, dar mai cu seamă pentru că aceleași valori vor reapărea mai libere, într-un elan neîmpiedicat de rezistențe exterioare, în *Cîntare*

omului, precum și pentru că memorabilele reliefuri ale expresiei de atunci, în care ni se fixează identitatea eternă a poetului, își păstrează puterea întreagă chiar în cuprinsul poeziei universale.

Critica a încercat pînă acum formule numeroase ca să poată cuprinde substanța de foc a poeziei lui Arghezi ; toate recipientele i s-au topit însă în mînă, și sînt degete care păstrează încă arsurile experienței. M. D. Ralea a putut spune, cu nici o plăcere de aparență paradoxală a afirmației, că marea putere de expresie la Arghezi vine dintr-un fel de inaptitudine a exprimării. Observația este de o noutate violentă și numai violența îi dă aerul de paradox. În realitate, criticul intuiește exact ceea ce diferențiază pe Arghezi de orice alt mare poet. Expresiei argheziene i se arată astfel încordarea care o crispează, energia atletică manifestată prin zvîcniri și spasme sau, ca să-i spunem mai propriu, lupta împotriva unui obstacol neprecizat încă. Pînă la un anume punct, calitatea primigenă a cuvîntului, ruptura sintactică precum și compunerea poemelor, de multe ori întoarsă, a cărei ordine firească se organizează după lectură în mintea cititorului, ne pot face să credem că ne-am afla în fața unui mut care izbutește deodată să vorbească : cuvîntul e nou și nu minte. Sentimentul nașterii limbajului e limpede și el se asociază adesea cu temele germinației : îngreunarea pîntecului de fată, încolțirea cartofilor și în general declararea începuturilor vieții.

Dar felul exploziv al imaginilor comunică totdeauna fapte capitale de erupție. Ca în perioada de ridicare a munților, cînd straturile de pămînt inițial plane au sărit, sub puterea izbucnirilor centrale, în poziții de neînțeles, care întunecă istoria planetei chiar pentru geologi, poezia lui Arghezi arată lumii, în reliefuri de cremene, o altă orogenie. Ea nu este un spațiu comod de plimbare cu mîinile la spate ; e o ascensiune continuă, care se face în sărituri din piatră în piatră și, dacă cititorul simte adesea și cîte o amețeală, senzația vine din prăpastiile fără de care nu există piscuri. Lectura însăși e o luptă, după cum luptă a fost și procesul de constituire al acestei poezii, al cărei simbol frecvent este „sabia cu vîrfu-n

sus", sau „spada fermecată" care „ tresare" singură la şoldul viteazului încarcerat. Ştiind cu ce are de luptat cititorul, întrebarea este în ce a trebuit să lovească poetul, ce anume i s-a împotrivit, ca să ajungă la acea dramatică energie de expresie, asupra căreia critica s-a acordat unanim ? De la acest punct mai departe, inaptitudinea exprimării, socotită ca obstacol generator devine insuficientă : e o impresie, nu o explicaţie. În vîrsta anterioară *Cuvintelor potrivite*, avem dealtfel dovada că poetul se putea exprima fără piedici, în adevărate fluenţe de cea mai lină muzicalitate.

Explicaţia trebuie deci să fie alta. Sînt versuri care conduc pe cititor către o rezistenţă de ordin exterior şi nu intim : poezia aceasta a fost scrisă de un „rob" şi citită de stăpîn („Robul a scris-o, domnul o citeşte"), dar stăpînului sau stăpînei nu-i va plăcea („Întinsă leneşă pe canapea, domniţa sufere în cartea mea") sau, dacă va plăcea vreunuia dintre stăpînitori, acest unul va simţi totodată şi cuţitul care îl spintecă, de plăcere chiar „va dansa", dar „ca un ţap înjunghiat", fiindcă poetul are de spus „mînia" unor străbuni („cu saricile pline de oseminte vărsate" în urmaş) şi el chinuie pe cine trebuie cu îndreptăţiri istorice („E-ndreptăţirea ramurei obscure / Ieşită la lumina din pădure"). Împotrivirea, care naşte valorile crîncene ale poeziei lui Arghezi, este aşadar socială. Condiţiile de luptă nefiindu-i însă prielnice, fondul de revoltă, după felurite stigmatizări ale societăţii timpului, se disimulează în ceea ce nu intră în idealul estetic al acelei societăţi exploatatoare, în reprezentări de dezgust ale materiei lovită de corupţie, în violenţe verbale, ca şi în dezarticulări ale sintaxei comune şi ale aşa-zisei compoziţii. Astfel că oriunde apare imaginea materiei în descompunere, cuvîntul crud sau contorsiunea neobişnuită în stilul poetic, avem de-a face cu un militantism social implicat. Obstacolul social naşte puterea şi felul dramatic al expresiei argheziene. O dovadă despre aceasta, pe altă cale, ni se face cu *Cîntare omului*. A patra vîrstă poetică şi cea din urmă, după îndulcirea familial-gospodărească dintr-a treia (retragere şi ea din confruntări cu o întocmire socială oprimantă), reia vechea energie, dar



fără aspectele ei de convulsie, care o caracterizau. Constituindu-se noul tip al societății socialiste, poetul ajunge la un acord deplin cu lumea. Sentimentul limitelor, care era originea crispării expresiei, dispare, iar poezia îi devine imn al eforturilor omenești de-a lungul istoriei. Eroul, pe care pînă azi fusese liber să-l vadă numai ca meșteșugar al cuvîntului, e *homo faber*, factor unic al progresului, imagine copleșitoare de „Prometeu dezlănțuit". Libertatea exprimării trece în construcții lirice, al căror avînt nu mai e silit la răsuciri de nici o interdicție. Poetul muncitor pe petecul de hîrtie vorbește azi muncitorului la ciocan și pe ogor, frățește, Tudor Arghezi fiind, chiar în trecutul încărcat de sentimentul unei revolte conținute [1], sensibilitatea cea mai caracterizat revoluționară din cuprinsul lirismului românesc.

Acesta e poetul, pe care, în marea curbă dințată a devenirii lui, îl celebrează cele cinci volume bibliofilice ale ultimei ediții. El nu seamănă cu nimeni, oriunde l-am așeza. La dreptul vorbind, s-a așezat singur între marii poeți ai timpului său : Esenin, Maiakovski, Rilke, Valéry, Eliot și Ungaretti, fiind mai vecin, prin energie, cu Serghei Esenin, iar prin transcendență cu R.M. Rilke.

II

UNIVERSALITATEA LIRICII ARGHEZIENE

La apariția *Cuvintelor potrivite*, în 1927, Tudor Arghezi era poetul cel mai vîrstnic între confrații de notorietate ai momentului. Contestat cu mînie sau simplă neînțelegere de N. Iorga și G. Bogdan-Duică, respins, prin Ion Barbu, de orientarea incontingentă și ermetică a poeziei, dar și propus pe un soclu de înălțimea celui eminescian prin B. Fundoianu, F. Aderca și Șerban

---

[1] E de reținut că *Revista poporului* de la sfîrșitul secolului trecut, făcînd *Tabloul poeților noștri în viață* menționează încă din 1897 pe I. Theo la rubrica „poeți sociali". Autorul statisticii e un Petre Vulcan.

Cioculescu, gloria lui avea să se împlinească împotriva tuturor denegărilor, an cu an, după sorocul de apariție al volumelor următoare, sau decadă cu decadă, după istovirea înverşunărilor politice, fiind de reținut că cele strict literare, ale lui Ion Barbu, se vor retrage odată cu apariția *Florilor de mucigai* (1931). Dar critica profesionistă de la G. Ibrăileanu şi Mihai Ralea pînă la E. Lovinescu şi G. Călinescu, îi vor consemna liniştit împlinirile, fie prevăzîndu-i-le numai oral, fie constatîndu-le în scris.

Tudor Arghezi ocupa astfel din 1930 şi de mai înainte, între poeții timpului, poziția cea mai eminentă, disputele aprige nefăcînd decît să i-o consolideze. Raportarea situației lui la confrații de epocă nu e fără însemnătate. El se ridica din mijlocul unui grup numeros de poeți considerabili (G. Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu, Adrian Maniu, Ion Pillat, V. Voiculescu, I. Vinea, Al. Philippide), grup pe care istoria noastră literară, ca fenomen colectiv de valori, nu l-a mai înregistrat. Iar asocierea cu aceştia serveşte nu numai la stabilirea raportului exact de topometrie al peisajului, în care Tudor Arghezi ni se propunea şi ni se propune încă. Privirea lui laolaltă este şi o datorie mai strictă de istorie literară. Căci deşi deosebindu-se dintr-o dată față de toți prin vîrstă şi dramatismul conştiinței, el făcuse, la data primului volum o experiență poetică, de care cei mai mulți dintre poeții timpului, indiferent de vîrste şi orientări, nu fuseseră străini.

Dimpreună cu mai toți, Arghezi emitea ca o sorginte înfocată imagini noi şi strălucitoare. Chiar dacă nu le cultiva în ele însele, cum făceau atunci mai mulți, imaginile acestea, dincolo de puterea lor de a lumina la Arghezi adîncimea şi focul sorgintei emitente, constelau cerul poeziei româneşti, pe care mai fiecare poet contemporan îşi țintuia cîte o Rariță sau un Orion. Istoria noastră literară va putea astfel să designeze această întrecere de artificieri dintre 1916 şi 1930 ca perioadă a „feeriei imagistice", cum mi se pare a o numi mai caracteristic față de altele.

„Imagismul", observat în epocă de Lovinescu, nu era însă conduită poetică numai românească. Cultivarea ima-

ginii noi, fie participînd ca simplu procedeu la alcătuirea cîte unei viziuni mai cuprinzătoare, fie satisfăcîndu-se cu jocul în sine, care deseori devenea îndeletnicire industrioasă, particularizează contemporan aspirații poetice multinaționale. Imagismul, sau cum i s-a mai spus „imaginismul", e astfel semnalabil în Franța la urmașii lui Rimbaud și Apollinaire, în Germania la expresioniștii din jurul lui Werfel, în Anglia mai cu seamă la T.S. Eliot, în Italia la Ungaretti și alții, nelipsind nici din Rusia revoluționară a lui Maiakovski și Esenin, nici în America burgheză a lui Lindsay. Cauza comună care a originat pretutindeni în poezie vînătoarea imagistă, e poate pulverizarea conștiinței moderne și încercările subsecvente de reconstituire a ei.

Dar ceea ce ne conduce acum este nu o astfel de explicație, care implică dezvoltări nepotrivite cu momentul și locul, ci ideea contactului dintre poezia lui Tudor Arghezi și poezia mondială. Oricum, marele poet al zilelor noastre se afla de la primul său volum în atingeri istorico-literare mai întîi cu confrații conaționali și apoi cu cei externi, dimpreună cu care se întrecea, de pe meridianul nostru, într-o mirifică irupție de imagini. Bogăția și înălțimea debitului, puterea de convingere în a-și comunica drama spirituală, bicepșii lui verbali crescuți atletic într-o luptă fără pauze, cu forțe nenumite decît rar, materialitatea expresiei pusă de el să susțină valori incorporale prin natura lor, totul în poezia lui Arghezi duce pe cititor la comparații ilustre. Ca turlele marilor catedrale europene, ce pot fi unite prin linii ipotetice într-un plan sublim, valoarea operei sale se compune în figura estetică cea mai înaltă cu opera unor Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, T.S. Eliot și Giuseppe Ungaretti, aceștia nefiind singurii poeți cei mai însemnați ai primei jumătăți a secolului nostru.

Și totuși, pentru a-și susține în văzduh geometria lor supremă, după cum Nôtre-Dame de Paris nu seamănă cu Sfînta Sofia, cu Sfîntul Petru și altele, în felul de a-și organiza spațiul arhitectural propriu, nici Tudor Arghezi nu seamănă cu vreunul dintre marii lui contemporani. Peste deosebirile de limbă poetică, el se

deosebeşte de fiecare în parte printr-o problematică şi o viziune a lumii de caracteristic dramatism. De Valéry îl desparte tulburarea spiritului, în care îşi precipită el poezia ; poetul francez e un rezumat de limpezimi şi perfecţiuni, care îi traduc cartezianismul latent, în timp ce poetul român intuieşte realităţi abrupte, ca şi orogenice, din care componenta intelectualistă se refugiază. Faţă de Rilke, al cărui spectacol de misticism se constituie din acorduri şi calme împăcări cu o realitate spirituală invizibilă, Arghezi reprezintă în primul rînd lupta cu materia, de care se eliberează şi cade sub greutatea ei, într-un lanţ fără capăt de victorii şi înfrîngeri. Esenin este un mare „hors la loi“, un inamic social al convenţiei burgheze, căruia îi opune libertatea ruralului de a sparge cu pietre vitralii şi oglinzi, ca să instaureze pretutindeni, în spaţiu urban, estetica primigenă a ţăranului rus ; niciodată pînă la el nu gesticulase mai ofensiv un „mujic“ prin saloanele europene. Cît priveşte pe Eliot şi Ungaretti, primul se afirmă cu o poezie de notaţie a vieţii urbane de cartier mărginaş, de ironie, nu o dată sarcastică, în felul lui Laforgue, din care derivă, emoţia delicată şi umorul sec fiind, alternat sau concomitent, identitatea conduitei sale lirice ; iar poetul italian intelectualizează momentul poetic pînă la transparenţa apei distilate.

Dacă totuşi, peste oricîte deosebiri îl separă, ar fi să vedem însă pe Tudor Arghezi între doi dintre marii lui contemporani, credem că distanţa cea mai mică (astronomic mică) este de la el la Rilke şi Esenin. Ca poetul german, el aspiră la împăcări spirituale cu incognoscibilul, dar de sub povara unei materialităţi copleşitoare, şi ca poetul rus el aruncă tropi aprinşi, expulzaţi ca de gura unui vulcan, dar energia poetului român fiind nu atît social rurală cît geologică.

Lipseşte aşadar ceva universalităţii poeziei argheziene ? După cît ştim poetul universal suplimentează viaţa spirituală a umanităţii cu o viziune nouă ; e un centru de iradiaţie, care, sub durata lecturii şi a memo-

riei de cititor, modifică viziunea comună; e o forță agentă în lume, căreia, spre a-și umple menirea, îi e deajuns să fie cunoscută. Iar cu Tudor Arghezi s-a întîmplat miracolul ca, odată cu prestigiul mereu crescînd al operei sale, datorită politicii de stat actuale, prin traducerile în numeroase limbi europene și mai cu seamă prin activitatea lectoratelor de limbă română, universalitatea poeziei lui să devină inchestionabilă.

III

STATORNICII

Marii poeți sînt, după legea firii lor, unicități inadiționabile. Cu dubla mișcare de gravitație și expansiune a universului obiectiv, creația lor afirmă o regrupare posibilă a lumii, negînd implicit pe cele cunoscute de mai înainte. Pînă la înțelegerea variantei lor creatoare, ei îndură singurătatea principiilor nedeznodate încă în consecințe. De aceea vorbim mai ușor despre fiecare în parte decît despre toți la un loc.

Și totuși, fiind cu toții virtualități de recompunere a lumii, ei pot fi văzuți și împreună: cel puțin puterea de germinație a unor noi forme de existență îi cuprinde în idee, ca și, mai cu seamă, vocația eternității. Din acest punct de vedere, sentimentul morții la orice mare poet e o stare de suflet provizorie și numai necesară ca să-și dezvăluie aspirația la statornicii mai înalte.

Astfel Tudor Arghezi, pe care cititori destui îl mai văd doar ca evocator al degradărilor materiei și deci al efemerității ei, este cu mult mai mult vizionarul neclintitelor temelii ale lumii. Mai întîi lirismul religios, fără de care poezia lui se înjumătățește, îl poartă de la drama individuală a mărginirii și deopotrivă a piericiunii la colocviul cu nemărginirea și veșnicia principiului divin. Fie cînd îl afirmă sau îl neagă, fie că i se roagă sau îl

ia de piept, Dumnezeul arghezian e în primul rînd expresia nevoii de o ordine supraindividuală și imutabilă. Cu totul deosebit de P. Claudel sau de R.M. Rilke, Tudor Arghezi mugește din adîncul creației imperfecte și temporale la răsăritul de soare al perfecțiunii increate și eterne.

Cu același rost, care îi corectează nedesăvîrșirea proprie, nedesăvîrșire în fond a formelor existenței, apare la el opțiunea lirică pentru prima vîrstă a Creației ca mai apropiată de principiul creator, opțiune pentru încă necorupta bucolică a umanității, ferită chiar de tîrzia idee de artă, cînd „...nesfîrșitul vieții nu era stricat — De un canon, un scris, o zugrăveală". Întoarcerea sufletului său modern către puritatea începuturilor se produce în opera lui cu o frecvență plină de semnificația arătată, fie că evocarea grea de solemnitate este a întinderii fără margini a Bărăganului, metaforă copleșitoare a celei dintîi respirații lumești, fie că mișcarea lirică țintește la reactualizarea întocmai a transhumanței pastorale în spațiu daco-roman, cînd rudenia omului cu nemărginirea și eternitatea era însăși realitatea vieții lui.

În sfîrșit, aspirația lirismului arghezian la forme de existență supraindividuale se vădește ca sorginte a impersonalelor simboluri privind ordinea cosmică, atît a cerului înstelat, cît și a regularității indefectibile, după care migrează păsările călătoare. Îndeosebi nenumăratele mici proze ale marelui poet sînt pline de asemenea simboluri, prin care conștiința lui, una dintre cele mai agitate din cîte se cunosc pe lume, ajunge să-și curme agitația.

Aceasta e fața mai puțin văzută a poeziei lui, și de ea se leagă fără îndoială chiar acordul cu societatea românească nouă, în care Tudor Arghezi vedea instaurarea justiției sociale ca încă o imagine a legitimei ordini sempiterne. Către neclintirea acestei ordini superioare au privit și vor privi ochii tuturor marilor poeți, visul lor supraindividual fiind semnul neîndoielnic după care pot fi totdeauna recunoscuți.

IV

INEFABILUL ARGHEZIAN

Poeţi, critici, esteticieni şi filozofi afirmă că poezia, fiind o valoare ermetică în sine, rezistă descurajator încercărilor de traducere. Poezia este intraductibilă. Afirmaţia aceasta se întîlneşte pretutindeni şi oricînd. Limba originală, spre deosebire de celelalte arte, cu care poezia are în comun coeficientul de ermetism al personalităţii artistului, o suplimentează cu o cîtime de ireductibil pentru traducătorii străini. Pot fi traducătorii altfel decît străini ? Da, spun unii. Poezia este de o natură atît de inatacabilă, încît devine legitimă chiar ideea de traducere în limba proprie.

Şi astfel s-a născut noţiunea critică foarte răspîndită, căreia francezii îi spun *inéffable*, iar germanii *unausprechlich*. Valoarea poetică, deşi strălucind în ochii tuturor, e obscură în sine ca o rază de soare. Ultima consecinţă practică ar fi contemplaţia mută, îndeosebi renunţarea la veleitatea de traducător. Totuşi niciodată şi nicăieri nu s-a încetat a se traduce.

E în aceasta o altă formă a omului de a stărui în iluzie ? Poate că nu. Căci, în principiu, ca să fie ceea ce sînt, poeţii se ţes cu natura, cu realitatea vieţii, iar traducătorii — cu natura poeţilor, cu realitatea vieţii acestora ; un rest inexprimabil, rămas pe veacuri intuiţiei, rest care aureolează atît creaţia cît şi traducerea, e sentimentul comun al creatorului şi traducătorului. Amîndoi sînt un fel de dulgheri care, dînd la rindea piese perfecte înoată în talaş. Nici unul nu exprimă şi nu trebuie să exprime tot, arta îndemnîndu-i deopotrivă, într-un anumit fel şi la niveluri deosebite, să *rateze* ceea ce numai cititorul, creator el însuşi, va realiza în sensibilitatea lui. Încît creditul ideii contrare stă în legătură cu proiectarea în absolut a unei dificultăţi normale.

Luc-André Marcel (*Tudor Arghezi*, col. „Poètes d'aujourd'hui". Seghers éditeur, 1963) şi-a pus problema de principiu a traducerilor în chip realist. Hotărînd să fie traducătorul lui Arghezi în limba franceză, pe care veacuri de cultură şi raţionalitate au şlefuit-o, el a sim-

țit mai întîi diferențele de expresivitate ale limbii sale față de limba poetului român. Și fără a cere chiar lui Racine, dintre clasici, și Annei de Noailles sau lui Patrice de la Tour du Pin, dintre moderni, să-i împrumute fluiditatea versului, el va fi luat de la Hugo unele reliefuri lingvistice mai stîncoase și de la Rimbaud vitalitatea tropilor ; și cu această provizie de energie expresivă va fi pornit la traducere.

Rezultatul este impunător și *Testament,* prima poezie tradusă, îl atestă : „Tu n'hériteras pour fortune à ma mort / qu'un nom déposé sur un livre / en un soir houleux de révoltes, / venu de mes ancetres jusqu'à toi / ...Afin que se puisse aujourd'hui, / pour la première fois, / changer la bêche en porte-plume, / en encrier le sillon, / nos vieux, près des boeufs blancs, ont amassé / une sueur de peine au long des siècles. / Du parier familier dont ils guidaient leurs bêtes / je sus tresser des mots mieux ajustés / et le berceau des maîtres à venir / ...Notre douleur sourde et amère, / je la serrai dans un violon. / Le maître, en l'écoutant, danse / comme un banc qu'on égorge / Des moisissures, des pustules, des sanies, / je fis jaillir beautés et vertues neuves. / La lanière endurée se retourne en paroles / et peu à peu délivre, vengeresse, / le rejeton du crime de tous...".

E de crezut că asemenea versuri nu puteau fi concepute original, în spiritul organizării logice a limbii franceze. Contorsiunea lor sintactică, chinul articulării frazeologice și suma imaginilor de conținută revoltă țărănească sînt valori expresive numai ale lui Tudor Arghezi și ale limbii române. Ele nu seamănă cu nimic din ceea ce cunoaștem ca poezie franceză și timbrul lor deosebit, valoarea de noutate în estetica limbii franceze, semnalează de departe remarcabilul rezultat obținut de traducător. De îndată ce poetul român tradus în franceză nu amintește de nici un alt poet francez, cum n-ar aminti, într-o bună traducere ca lui Luc-André Marcel, nici de poeții altor limbi, e semn că traducătorul a izbutit să rețină în echivalențele sale o bună parte din originalitatea poetului însuși și a limbii lui materne.

Evident însă, admirabilul succes nu este numai urmarea talentului de traducător sau este numai urmarea acestui dar, dacă prin talent înțelegem mai întîi un lung studiu preliminar. Și în adevăr, Luc-André Marcel, după cum vedem din introducerea critică la florilejul tradus, introducere amplă și mai ales felurit nutrită, a cercetat mai întîi istoria socială din România veche, a mers la protestul folcloric, la dezvoltarea istorică a poeziei române culte, a vrut mai întîi să cunoască spiritul limbii, căreia îi dăduseră cîte o formă proprie Eminescu și Macedonski, a trecut apoi la studiul aprofundat al poeziei argheziene, cu accentele ei de revoltă înăbușită și de energie deviată în expresie, a căror origine le-o aflăm în biografia sîngerînd de rupturi a poetului ca și în climatul formației lui literare.

În privința formării, el este îndreptățit să țină seama de atmosfera culturală de epocă a șederii lui Arghezi în Elveția și Franța: „Singularitatea imaginii argheziene, concizia stilului, șocurile insolite, trăsătura delicată sau mușcătoare și chiar urzeala psihologică, nu pot fi socotite străine — și nici nu trebuie — de vîltoarea efervescenței poetice în care trăia Franța atunci". Este așa, fără îndoială. Talentul de traducător al lui Luc-André Marcel se întemeiază solid pe un studiu critic ce nu se pierde în zboruri incontrolabile. Nici conversația directă cu poetul, deși opera pare mai elocventă, nu i s-a părut de aceea mai puțin utilă: „E destul să stai de vorbă, cît de puțin, cu Arghezi ca să-i descoperi numaidecît afinitatea electivă cu felul nostru de gîndire. Domnia sa obișnuiește să spună că franceza nu este o limbă, ci un stil. Să spui asta, atît de just și numai în cîteva cuvinte, înseamnă să-ți mărturisești o disciplină a spiritului întru totul asemănătoare cu a noastră, și o secretă predilecție". Fără a sta să distingem în amănunt cîte valori despart, în mai mare număr decît cele care apropie „forma de gîndire" franceză de „spiritul" operei argheziene, convenim bineînțeles asupra însemnătății formative pe care cultura franceză de la începutul secolului și limba ei au avut-o în viața poetului.

Cu atît mai ușor se convine critic la afirmații care fac dovada deplinei posesiuni a operei : „Se poate spune că volumul *Cuvinte potrivite* prezintă cea mai mare parte din temele majore care vor străbate în toată opera sa. Mai tîrziu maniera poetului se va schimba, problemele vor naște din anumite zbuciume, accentul se va pune cu mai multă vigoare pe unele din ele, altele vor păli, dar această primă carte, care rezumă toată tinerețea lui Arghezi și-i pregătește maturitatea, conține esențialul personalității sale". Preeminența acestui prim volum este fapt atît de real, încît, după cum *Cuvinte potrivite* conțin embrionar volumele următoare, în același fel *Testament* este nucleul volumului întreg, care afirmă pe poet deplin, precum și al dezvoltărilor lui de mai tîrziu. Moștenirea transmisă familial prin *Testament* este, în realitate, dezacordul cu o societate asupritoare, nu însă dezacordul romantic de ordinul compătimirii umanitariste pentru oprimați, cum apărea la Hugo, ci strigătul oprimatului însuși răsucit în cîntec alinător și înjurătură răzbunătoare, cum l-a proferat pe lume numai poetul român ; dar sentimentul că justiția socială nu se repară nici prin cuvinte de foc, sentimentul nedreptei condamnări îi universalizează revolta, îl duce pe Arghezi la conflictul cu Creatorul însuși, pe care, întocmai ca pe stăpînii pămîntești, îl glorifică și îl insultă, îl mîngîie și-l lovește, îl afirmă și-l neagă ; acest dramatism luptător, care pune poetului pe bicepși, pe omoplați și pe femure mușchiulatura unui Titan de Michelangelo sau Hercule al lui Pollaiuolo, se va destinde în pauze suav domestice, sau iertător umoristice, care vor duce pe poet la situații de uriaș bun, surprins în grija de a nu vătăma un boboc de floare și a nu strivi nici pe dușmanul, la a cărui împotrivire va răspunde cu zîmbete de haz bătrînesc ; în sfîrșit, după reașezarea societății românești pe temeliile de azi, Arghezi, ajuns să depășească vîrsta lui Goethe, Hugo și Carducci, contemporan succesiv cu trei generații de scriitori conaționali și europeni, își simte puterea despiedicată, versul nu i se mai înnoadă sub injustiția care i se păruse eternă, și cîntecul energiei omenești în luptă

biruitoare cu opresorii se rosteşte eroic fără declamaţie şi maiestuos fără orgoliu.

Din acest mare poet, Luc-André Marcel a tradus cu o fervoare atentă, nelăsînd de o parte nici unul din momentele de devenire ale cuprinzătoarei lui amplexiuni literare, lămurind totodată, de îndată ce vibraţia unică argheziană se aude în traducerea franceză, că intraductibilitatea de principiu a poeziei e o idee reformabilă.

V

POETUL

Contemporan cu patru generaţii de confraţi, dintre care nici una fără mari poeţi, aşteptînd azi să privegheze pe a cincea şi inima de vechi admiratori urîndu-i să asiste mai departe la perindarea şi reînnoirea forţelor româneşti de creaţie, Tudor Arghezi domină inchestionabil trei sferturi de veac din istoria poeziei noastre.

Cu cît trece timpul, cu atît apare mai limpede extraordinarul spectacol al erupţiilor lirice, declarat la noi după războiul Reîntregirii. E un fenomen unic pînă acum în cultura română, explicabil poate prin sentimentul integrităţii naţionale devenit factor de creaţie artistică, sigur însă inexplicabil prin atmosfera de cumplită vrajbă socială. Oricum ar fi fost, poeţi excepţionali, fiecare cu o viziune proprie a lumii, s-au ivit atunci în grup impunător şi se va observa fără îndoială mai atent cîndva cum, divizaţi ideologic în moderni şi tradiţionali, modernii pornesc să se tradiţionalizeze, iar tradiţionalii să se modernizeze, orientîndu-se astfel cu toţii deocam către aceeaşi sinteză lirică, interpretată numai deosebit. Tudor Arghezi, cuprins el însuşi în acest proces de epocă, domină epoca atît prin durata şi întinderea influenţei lui, cît şi prin proporţiile şi variaţia spectacolului liric.

Ne aflăm în anul 1967, la optzeci și șapte de ani de la nașterea poetului și la șaptezeci și unu de la debutul lui, și sînt încă poeți tineri care îl urmează ca discipoli, nemaimenționînd pe nediscipoli beneficiari cu toții, în vers ca și în proză, ai geniului său lingvistic. Alecsandri, Eminescu și Arghezi numesc perioadele de seamă ale istoriei limbii noastre artistice, perioada argheziană fiind însă cea mai extinsă. Și rămîne încă de adăugat că în ultimii cincizeci de ani alți cîțiva maeștri lucrau contemporan asupra lirismului vremii, fiecare avînd raza sa de acțiune, dar toți la un loc mișcîndu-se, deși independent, sub zodie argheziană.

Cît privește compunerea sau, cu mai propria expresie, „forma internă" a poeziei lui Arghezi, complexitatea ei este mai întîi descumpănitoare. Violența și mîngîierea, sadismul și gingășia, ura și iubirea, în sfîrșit mai toate opozițiile sufletului omenesc o dramatizează neistovit. În mînie ca și în blîndețe, în pamflet ca și în imn, această poezie, devenind adesea blestem și tot de atîtea ori preamărire, are o singură constantă : este de o forță vitală și de o materialitate copleșitoare.

Relieful orogenic și unda de izvoare răspund din cuvinte antinomiilor morale. Și s-ar putea zice că stadiul vibratil, pînă la care poetul își duce deseori colțuroasa materialitate, îl răscumpără ca de un păcat, deși chiar acest păcat e condiția mai cu seamă a poeziei lui. Materia sub care sufere, el o clădește în mormane, de care se scutură, sau o degradează pînă la putreziciunea reînviată parazitar, ca să se simtă mai îndreptățit s-o respingă, s-o expulzeze din conștiință. Mai evidentă decît în vibrația diafană, puritatea spiritului său ni se comunică în mișcarea cu care se descarcă de o biografie parcă pîngăritoare.

Aceasta pare a fi lupta cea mai din adînc a spiritului arghezian. Luptîndu-se cu limitele limbii, cu societatea și cu Dumnezeu însuși, poetul se luptă mai totdeauna cu sine, se afirmă și se neagă, se confirmă și se reneagă. Arghezi este un înger pe a cărui incorporalitate roiesc bube informe. Rezumîndu-i sfîșierile intime, sfințenia și corupția îl crucifică.

De aceea, nici cititorii avizați nu s-au apropiat de el decît amînat, după împotriviri față de ei înșiși, care reproduceau neîmpăcarea din sufletul poetului. Și chiar azi, cînd o societate nouă, eliberată de vechi prejudecăți estetice, îi glorifică geniul, sînt încă destui cititori, care, nelipsind poate nici din viitor, urmează să se supună voluntar unei anumite metode educative, ca să poată descoperi pe mai marele poet decît mulți încununați de pînă azi ai premiului Nobel. Metoda se află în povestea lui Flaubert, *Sfîntul Iulian Ospitalierul*.

E întîmplarea cu un paznic de pod umblător, care aude din bordei, într-o noapte viscolită, chemări de pe malul celălalt ; șfichiuit de ploaie și orbit de fulgere, dezleagă podul, trudește din greu la scripeți și otgoane, pînă ce, ajungînd să ia cu sine pe nenorocit, îl aduce mai mult trăgîndu-l în coliba sa de podar ; aci îl omenește și, deși observă că era un lepros, văzîndu-l cum tremură de frig, îl culcă sub aceeași pătură cu el, la cerere îl îmbrățișează, îl acoperă cu trupul și îl încălzește cu răsuflarea, pentru ca deodată, pe întuneric, să i se năzărească sub el fruntea nimbată a străinului : era chiar Marele Suferind.

O voință de sfințenie, din partea cititorului, similară într-un fel cu aceea a lui Iulian Ospitalierul, este pragul poeziei lui Tudor Arghezi.

VI

ORAȚIE LA MOARTEA LUI TUDOR ARGHEZI

S-a stins, după mai mult de șaptezeci de ani de ardere spirituală, confratele cel mai de seamă al scriitorilor români contemporani. Ca nici unul altul din întreaga istorie a literaturii noastre și chiar a altor literaturi, el a luminat ca un înalt stîlp de flăcări conlucrarea a trei-patru generații de poeți, petrecîndu-le în bună parte și la veșnicele rînduieli.

Mare între cei mari, Tudor Arghezi n-a fost niciodată o măgură de Bărăgan. El s-a ridicat încă de copil

de lîngă Eminescu și Macedonski dintre poeții români, iar dintre cei străini de lîngă Baudelaire și Hugo, pentru ca la glorioasa lui maturitate să se vadă înconjurat de piscuri românești ca Bacovia, Blaga, Barbu și alții, ca și de culmi europene, acestea mai albăstrii în perspectivă, ca Valéry, Esenin și Rilke. Numai relieful muntos, cu concurența lui de creste, a peisajului care îl cuprinde, îi declară adevărata altitudine.

S-a stins astfel poetul cel mai de seamă al timpului nostru național și totodată s-a stins unul dintre poeții universali ai secolului douăzeci. Față de conaționali ca și față de străinii omologi în valoare, Arghezi și-a dat ca rost propriu pe lume golirea de necurățenii a spiritului omenesc. Aceasta e opera de teribil ecarisaj moral, pe care numai el a întreprins-o cu o mînie de Ezechiel modern, dar și cu o supunere iluminată, tenace, necunoscută încă. Viitorul, care ni se ascunde pentru un timp, va aduce desigur pe criticul, frate bun al poetului, care, îi va vedea fără îndoială chipul de victimă a purității visate.

Știindu-l de o viață, la tinerețe și deopotrivă la anii gîrbovi, aplecat mereu peste o foaie de hîrtie, e aproape de neconceput să ni-l reprezentăm resemnat și întins la odihna neființei. Dar știrea morții, difuzată într-un miez de noapte, care pe el l-a cuprins pentru totdeauna, catafalcul evident și datinile, care au și început să-și desfășoare întunecimile, înfrîng orice rezistență și ne conving pînă la urmă de inadmisibila realitate.

Așa că ne închinăm resturilor lui efemere, asupra cărora timp de peste șaptezeci de ani a suflat duhul etern al poeziei; contemplăm cu adîncă evlavie cuibul gol, pe care aproape trei sferturi de veac au fîlfîit aripi prea largi, ca să nu se rănească de marginile lui de pămînt prea strîmte; cădem în genunchi lîngă forma omenească degradată, din care forme indefectibile de artă s-au înălțat atît de îndelungă vreme, încît am putut crede că marele spectacol nu se va mai sfîrși.

Dar s-a sfîrșit el cu adevărat? Gîndul ni se ridică din prosternare și, cuprinzînd văzduhul culturii noastre, își interzice bocetul pentru cel neasemeni, care stă

azi așternut la pămînt după legea tuturor semenilor. Căci poetul *Cuvintelor potrivite*, al *Florilor de mucigai*, al *Cîntării omului*, al prozei din *Ochii Maicii Domnului* și din *Cimitirul Buna-Vestire*, ca și al prozelor din *Bilete de papagal*, din *Ce-ai cu mine, vîntule?* sau din *Manual de morală practică* și din toate celelalte, a și devenit element al biosferei noastre spirituale.

Pentru omul de cultură contemporan, el este aproape străveziu, neidentificabil și întremător ca aerul, a cărui putere de viață o respirăm, fără a mai reflecta asupra ei. În cea mai măruntă inovație a tinerilor poeți de azi, cunoscuți sau necunoscuți încă, se află imboldul geniului arghezian, fie ca nevoie a unei alte viziuni lirice decît a lui și a altora dinaintea lui, fie ca dorință de asociere scăpărătoare a unor nemaiîmpreunate cuvinte.

Cititori ai lui, rămași o clipă fără memorie, privim cu ochii și gîndim cu vorbele lui înfățișări și fapte ale geografiei și istoriei naționale, trăim vîrsta modernă a ciobanului transhumant în spațiu carpato-dunărean, ne umplem de viziunea de foc a unei purități spirituale, pentru a cărei scoatere la iveală din imundiciție și abjecție el n-a ezitat nici să-și pîngărească mîinile. Dăinuind în chip de nutriment intern al culturii, Tudor Arghezi s-a mutat în fiecare dintre cititorii lui.

Disputa sa crîncenă cu lumea și mai ales cu sine este azi o dispută a înseși culturii noastre și, după aceea lege a marei poezii care, pornind de la metafora cuvintelor, ajunge totdeauna la metafora poetului cu cititorul, ea se va compune multiplu și neîntrerupt cu toți cititorii care, veac de veac, pe durata limbii române, se vor recunoaște în viziunea argheziană, sporind-o totodată cu ecourile sensibilității lor.

Și, amintindu-și de poemul binecuvîntatei trude plugărești, *Belșug*, adevărat act de naștere al marelui poet, referindu-se la *Testament*, ale cărui versuri sînt arătate de autorul lor ca deveniri ale „îndemnurilor pentru vite“, luate din chiar gura strămoșilor țărani, cîntărind îndelung amestecul indisociabil pe vecie dintre expresia modernă și expresia de bucoavnă mînăstirească, ce se află în opera lui întreagă, observîndu-i

practica alternantă a ritmurilor culte și populare, nimeni în acel depărtat viitor al limbii și literaturii române nu va mai deosebi geniul poetului de geniul poporului nostru, care s-a exprimat prin el.

Așa ne apare Tudor Arghezi cel de după lepădarea din urmă, lepădare de veșmintele pămîntești, și numai așa este el întocmai cum însuși a vrut să fie de-a lungul celor peste șapte decenii de nedezmințit avînt creator. Nimic prin urmare nu ne va convinge că în jurul mormîntului a putut fi altceva decît un ritual, o înscenare solemnă, curat joc pentru copii ca în nemuritorul poem de viață și moarte al poetului. *De-a v-ați ascuns...*

Dacă în lumea noastră scriitoricească a existat unul căruia să i se poată citi mai limpede nemurirea în ochii albaştri, în surîsul luminos şi în trupul clădit din frumusețe şi sănătate, acesta a fost Ion Vinea. Era o făptură, mai întîi, de om încîntător. Cu o tinerețe inatacabilă de triton imberb, el nu putea fi dojenit decît că umbla prea des printre ziduri de cetate, în loc să se lase văzut numai în elementul lui, călare pe vreun talaz, cu mîna stîngă în coama de spume, iar cu dreapta liberă să cuprindă nereida pe care o fugărea.

Văzîndu-l însă om şi nu fantasmă marină, contemporanii au trebuit să-l extragă din societatea mitologică a mării şi să-l privească mai realist. Celor mai mulți, el le-a apărut, așadar, ca exemplar omenesc rarisim, selectat îndelung de o natură iubitoare și predat de copil grijilor educative ale unui gimnaziu elin. Îmbrăcămintea, pe care o prefera sumară, îi divulga aspirația la esențialitate, iar poezia, care îi nutrea zi de zi spiritul, îl umplea de armonii. Trupul și mintea lui ieşiseră, în vădit acord, din cunoscuta concepție gimnozofică a vieții, concepție care, la vechii greci, înfrățea Stadionul cu Academia. Un astfel de om era Ion Vinea şi el făcea prin simplă apariție bucuria contemporanilor săi.

De se întîmpla, cum era totdeauna gata, să se împrietenească cu cineva, acesta se încălzea pe loc de radiația naturii lui candide, de gingăşia surîzătoare, de spontaneitatea asocierii cu alții, de cuviința negației de sine și de dulcea lui retragere din orice idee de spectacol personal. Un clasicism delicat căptușea cu mătăsuri natura îndelung și ascuns cultivată a acestui notoriu poet modernist și încă promotor, din 1912, la *Simbolul*, dimpreună cu Tristan Tzara, cu Adrian Maniu şi Emil

Isac, al modernismului românesc. Vinea nu se mărginise însă la fermecătoarea formulă a conduitei lui sociale; el ajunsese la părăsirea poeziei proprii în periodicele timpului, unde și-o publicase. Era un fel de a și-o renega? Nici vorbă că nu, de îndată ce a continuat să și-o tipărească singur prin reviste, chiar pînă în ajun de a-i cădea pleoapele peste poezii nescrise încă.

Înlăturînd ispita volumului de versuri, la care îl îndreptățeau talentul și reputația, poetul nu se nega, ci vroia numai să se disimuleze. Cîte unui prieten, la dojana acestuia, i se declara — surîzător și candid — ziarist, nu poet. În gazetărie, împrejurări prielnice îl aduc la școala pamfletului social. De tînăr, el este colaborator remarcat al *Faclei* și al *Chemării* dinainte de primul război mondial, în apropiere fecundă de T. Arghezi și N. D. Cocea, de la care învață virulența pamfletară, aducîndu-le neîntîrziat măiestria la o măiestrie proprie, pentru ca pînă în al doilea război să devină directorul *Faclei,* unde se opune cu riscul vieții fascizării spiritului nostru public.

Cîte un fragment din aprinsele lui proteste sociale îl arată exponent al dezamăgirii intelectualității în lumea capitalistă și, în același timp, al unicei soluții salvatoare: „Vremurile de restriște, scria el, prin 1932, au scos în relief, au conturat cu vigoare, ca un fundal întunecat, ca un imens catafalc vertical, o cunoștință mai veche, o categorie de inși care se mințea și se ascundea codit după deget; proletarii în haine negre... Posibilitatea reîntoarcerii la așezările line dinainte de 1914 este pe veci înlăturată; tot ceea ce se petrece nu e decît lunecarea pe o pantă firească și numai viitorul a rămas ca totdeauna larg deschis... Dar pentru asta e mai întîi nevoie de renunțarea la confuzii și deșertăciuni... Vor înțelege acești proletari fără bluză albastră și fără salopetă, acești triști proletari în haine negre unde le e locul și izbînda?".

Din activitatea lui de ziarist, de la primele articole din *Facla* lui N. D. Cocea și pînă la ultimele din *Glasul patriei* de azi, se va putea întocmi oricînd o culegere antologică de texte, din care tineretul să poată desprinde valori spirituale dintre cele mai nutritive,

cum sînt dezinteresul convingerilor democratice și știința cuvîntului scris.

Articolul de ziar a dat lui Ion Vinea gustul prozei, mai cu seamă că proza i se va fi părut ca încă un mod al poetului de a se disimula. Și astfel am dobîndit *Descîntecul* și *Flori de lampă* în 1925 și *Paradisul suspinelor* în 1930. Continuînd direcția prozei românești, dată de Macedonski, Anghel și Arghezi, Vinea scria nu narațiuni și anecdote, ci proze lirice de o mare densitate metaforică, pe care și le sprijinea desigur pe direcția istorico-literară amintită, dar le colora îndeosebi cu reflexele jucăușe ale ascunsei lui facultăți poetice. Căci în tot ceea ce a întreprins ca scriitor, Ion Vinea, chiar cînd voia contrariul, a fost un poet. Traducerile din Shakespeare și Edgar Poe, cu care el a răspuns exigențelor actuale ale culturii românești, sînt în același sens exemplare.

În singurul volum de versuri, *Ora fîntînilor* (1964), tipărit sub noul regim al culturii din țara noastră, ceea ce pune în vedere originalitatea lui Vinea între confrați de generație ca Ion Barbu, Lucian Blaga și Al. Philippide este gestul liric novator, sub care o ureche atentă distinge cîntecul discret și șoapta cea mai omenească. Versuri ca : „sînt, iată-mă, precum ți-am spus, / un zeu minor cu paiu-n gură / fără gînd ascuns, fără ură, / pe acest sistem pe care a foxtrotat și Oedip / cu Antigona, mai acum un an..." *(Wisky-Palace)* nu par decît îndrăzneala unei sfieli lirice. Sub asemenea versuri, de un modernism calculat, sînt de ascultat altele a căror vibrație umple auzul cititorului : „O tristețe întîrzie în mine / cum zăbovește toamna pe cîmp, / nici-un sărut nu-mi trece prin suflet, / nici o zăpadă n-a descins pe pămînt" *(Declin)* sau : „Azi mă-ndeamnă iar să m-avînt în larg singuratica mare sub cer" *(Dor de mare)*.

Frate bun, în dubla lui înfățișare lirică, al lui Guillaume Apollinaire, Ion Vinea a sunat din talgere în orchestra de jazz a modernismului românesc, dar a mîngîiat, în ascuns, cu un arcuș fermecat, coarde lungi de violoncel.

Primul volum de versuri pe care apare numele lui Dragoş Vrânceanu se cheamă *Cloşca cu puii de aur* (1936). Un premiu literar al vremii atrăgea atenţia asupra numelui său şi primirea făcută volumului lăsa să se creadă că cititorii se află în faţa unei vocaţii fără întrerupere. Dar împrejurări biografice îngăduiesc poetului să revină destul de tîrziu cu volumul *Columne* (1965). După trei ani, un nou volum reţine atenţia, numindu-se *Poemele transhumaţiei* (1968). În acelaşi an, urmează colecţia antologică *Poezii* (1968), iar în prezent Dragoş Vrânceanu are sub tipar *Cîntecele casei de sub pădure*. Din aceste volume sînt selectate „Cele mai frumoase poezii", despre care va fi vorba mai departe.

Culegerea de faţă se încheie printr-un colocviu direct cu cititorul dacă nu cu însuşi destinul ei : „Mă vezi prin geam ? Privirea / Din fugă ţi-o opreşte, / Căci în aceste pagini / O voce îţi vorbeşte. / Prietenul cititor, / Vezi de adu-mi-l iară. / În slove e desemnul, / Grafologie amară" *(Prietenul)*. Vocea lirică despre care ni se vorbeşte, pe numele ei adevărat, e o şoaptă de taină, cum se simte bine din mai toate versurile acestui poet : ea nu umple văzduhul de ecouri, nu e furtunoasă şi aparţine prin urmare unei estetici opuse declamaţiei sau indignării. Mai conformă naturii acestui talent pare „grafologia", pe care poetul ne-o propune spre descifrare. În adevăr, pînă la sensurile lirice, trăsături constante de condei, abrevieri ale expresiei şi anumite aplecări ale frazării ascund şi în acelaşi timp declară, prin dezimplicare, substanţa reală a poeziei lui Dragoş Vrânceanu. Dintr-o asemenea interpretare grafologică apar mai întîi ca împrejurări de poezie călătoriile poetului. Căci ne aflăm în faţa unui adevărat peregrin al plecărilor şi al întoarcerilor. Peisaje şi culturi diferite îi stîrnesc instinc-

tul de călător, peisajele și culturile, pe care le străbate, avînd toate un centru în jurul căruia umbletul poetului bate poteci semnificative.

Versurile următoare sînt pline de adevăr biografic: „Un umblet mi-a fost viața. / Buimac în prada gîndului / Copleșit de întîmplări" (*Dulci stele ale Ursei*). San Marco, Taormina, Colosul din Rhodos, Statuia lui Zeus de Phidias, Apollo și alte amintiri din aria de cultură mediteraneană se strîng între aceleași coperte de carte alături de imaginile Dunării, ale Argeșului (Orrdesos, cum îi zice poetul pe numele vechi), de Cloșca cu puii de aur, de Eminescu și de alte nuclee ale sensibilității românești. Totodată, peisaje corelative încadrează aceste simboluri culturale, fie ele mediteraneene, fie autohtone, încît ceea ce este mai adînc din firea poeziei lui Dragoș Vrânceanu transpare din amestecul continuu de intelectualitate și prospețime, adică din prefacerea reciprocă a naturii în cultură și a culturii în natură. Cititorii vor reține însă mai cu seamă întoarcerile acestui peregrin către țara lui, țara însăși avînd pentru el un centru de gravitație care este casa părintească. De altfel *Cîntecele casei de sub pădure* nu sînt altceva decît contactele repetate ale călătorului prin lume cu vatra părintească. În preajma acestui centru de gravitație intuiția poetului se dovedește mai adîncă și mai puternică decît oriunde. Dovadă despre aceasta stă poezia *Șoimii*:

Alături de casă cuiburi de șoimi,
nedresați încă din fericire
se-ngrămădiseră.
Huzurea șoimul-mire

O nuntă punea la cale prin telescop,
cu ospețe de pești.
Dar cobora brusc la marginea pădurii
din aceste povești.

Erau șoimii ca florile,
de toate culorile.

Către seară ieşeau nechemaţi
şi se roteau în cercuri concentrice,
surori lîngă surori şi fraţi lîngă fraţi.

Încercau să desprindă-n văzduh
dansul universalului duh.

Inspiraţia silvestră şi muntoasă ca dar al ţinuturilor natale este dintr-o dată sensibilă în majoritatea acestei producţii lirice. Imaginile străine de ţară sînt din acest punct de vedere numai prilejuri de a intensifica emoţia întoarcerilor la locul de baştină. Aşa cum ne apare din „Cele mai frumoase poezii", Dragoş Vrânceanu este nu atît un Odiseu care-şi narează în accente lirice rătăcirile, cît unul care-şi exprimă mai cu seamă emoţia de a se regăsi în Ithaca.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ : UN NEOCLASIC PRINTRE MODERNI

Pe Ştefan Aug. Doinaş ni l-au semnalat de acum peste douăzeci de ani versurile din *Astăzi ne despărţim* (retipărite în volumul *Cartea mareelor*, 1964). Era în adevăr o poezie de şoapte lirice învăluitoare, de o simplitate savantă, de acel farmec imprecizabil pe care îl emite totdeauna acordul dintre cuvîntul necesar, ritmul lunecător şi imaginea nouă. De mult timp situaţia erotică nu se mai rostise în poezia tinerilor cu atîta măsură exactă de sinceritate şi artificiu, cu atîta sinceritate a artificiului şi atît artificiu al sincerităţii.

Limbă, imagine şi ritm, devenite cîntec nou, comunicau şi comunică încă o întîmplare omenească obişnuită dar capitală ca apusul soarelui : „Astăzi nu mai cîntăm, nu mai zîmbim. / Stînd la început de anotimp fermecat, / astăzi ne despărţim / cum s-au despărţit apele de uscat. / Totul e atît de firesc în tăcerea noastră. / Fiecare ne spunem : — Aşa trebuie să fie... / Alături, umbra albastră / pentru adevăruri gîndite stă mărturie. / Nu peste mult tu vei fi azurul din mări, / eu voi fi pămîntul cu toate păcatele. / Păsări mari te vor căuta prin zări / ducînd în guşă mireasma, bucatele. / Oamenii vor crede că sîntem duşmani. / Între noi, lumea va sta nemişcată / ca o pădure de sute de ani / plină de fiare cu blana vărgată. / Nimeni nu va şti că sîntem tot atît de aproape / şi că, seara, sufletul meu, / ca ţărmul care se modelează din ape, / ia forma uitată a trupului tău... / Astăzi nu ne sărutăm, nu ne dorim. / Stînd la început de anotimp fermecat, / astăzi ne despărţim / cum s-au despărţit apele de uscat. / Nu peste mult tu vei fi cerul răsfrînt, / eu voi fi soarele negru, pămîntul. / Nu peste mult are să bată vînt. / Nu peste mult are să bată vîntul..."

Timbrate elegiac şi avînd aceeaşi discretă tînguire, deşi — credem — fără alt raport, acestor versuri ale lui Doinaş le răspund din poezia engleză versurile de factură înrudită ale lui Coventry Patmore *(A Farewell)*; „With all my will, but much against my heart, / We two now part..." Afinitatea putînd rămîne întîmplătoare, mai cu seamă că suma şi noutatea imaginilor sînt cu totul remarcabile la poetul român, exclusă nu este nici cunoaşterea directă. Sfera de cultură, a cărei indicaţie se află în numeroase reprezentări cărturăreşti, sferă largă, vrednică de reţinut, îl arată pe Ştefan Aug. Doinaş setos în măsură egală de originalitatea proprie ca şi de realizări străine.

Îndeosebi, el este un bun cunoscător de poezie germană. Căci, dacă lirismul erotic, care şi-a descoperit în el un reprezentant de seamă, duce critica la posibile simetrizări engleze, lirica narativă, devenită de la începuturi preferinţă baladică, i se dezvoltă un timp, pînă să fie ea însăşi, în concurenţă strînsă cu mari poeţi germani, ca Goethe, Uhland, von Chamisso ş.a.

Volumul *Omul cu compasul* (1966), adăugîndu-şi producţia poetului din ultimii douăzeci de ani, conţine final un admirabil ciclu de balade. Ca să-şi dea seama de concreşterea acestui lirism exemplar, cititorul va trebui însă să-şi înceapă lectura cu baladele. Aceasta nu numai pentru că astfel se intră în cronologia intimă a poeziei, dar şi pentru că sînt între baladele menţionate cîteva certe capodopere. Aşa ne apare *Mistreţul cu colţi de argint, Viţa de vie la paralela 80* şi *Marea*. Prima este drama în cadru cinegetic a unui ideal de viaţă însîngerat de colţii realităţii, a doua e o mirifică aventură boreală a imposibilului, iar a treia — fatalitatea tentaţiei omului în faţa infinitului. Deplin originală ca structură narativă, forma internă şi poate ceva din succesiunea ritmului grăbit, deşi larg, fac posibilă şi chiar probabilă, dacă nu filiaţia, în orice caz compararea *Mistreţului cu colţi de argint* cu celebra baladă a lui Goethe *Erl-Kőnig*.

Contactele, oricît de disparente în creaţia lui Ştefan Aug. Doinaş, cu baladiştii germani îi pun în vedere atît formaţia de poet cît şi apartenenţa lui, înlăuntrul poe-

ziei româneşti, la grupul scriitorilor transilvăneni. Slavici, Coşbuc, Iosif, Goga, Rebreanu, Blaga şi Doinaş înşuşi, spre deosebire de majoritatea confraților din restul țării, au respirat cu toții mai întîi climatul culturii germane. Dar fiecare a izbutit în felul său să fie cu strălucire al locului şi al timpului în care a trăit.

Din timpul european, Doinaş a desprins sensul experienței neoclasice, care se făcea între cele două războaie mondiale, după exemplul lui P. Valéry. Şi rezultatele de asimilare personală a acestei direcții europene sînt la el articularea exactă a versului, dezvoltată în fixitatea sonetului, şi tendința la luminozitatea mediteranā, îndeosebi elină. Simboluri clasice ca Orion, „bătrîna" Niobe, Pan, Euridice, Styxul, pretexte lirice luate ca motto din Plato sau ca teme narative din Herodot și Plutarh, natura poeziei, fie ea artă a cuvîntului, a sunetului, a marmurei sau a dansului, văzută cu ochi de geometru, toate acestea dau versurilor lui Ştefan Aug. Doinaş o identitate de cîntece și o puritate care îl particularizează în tabloul liricii noastre contemporare. El este astfel un neoclasic care evoluează printre moderni, asumîndu-și de la ei rafinamentele expresiei, dar stăruind să fie neabătut *Omul cu compasul*, poet al exactității interne a lumii.

E însă, de asemenea, în poezia lui Doinaş o participare la timpul românesc prezent. Şi mijloacele de care dispune, cîntînd „tiparele" creațiunii, se dovedesc tot atît de apte să înalțe o *Odă la cifrele de plan*: „Slăvesc pitagoreica sămînță / a lucrurilor... / Sorginte de idei și strălucire, / alcătuindu-se din mii de frunți, / o frunte naltă, arsă de gîndire, / ridică pînza visului, subțire, / / făcînd-o zilnic orizont de munți. / Acestei zări a faptei noastre — slavă! / Cei care urcă-n idealul lor, / fără de teamă, fără de zăbavă, / ca marele elin sorbit de lavă, / își regăsesc esența lor în foc".

În adevăr, cum am mai afirmat în alte împrejurări, există non poeți, nu materii nepoetice.

Moartea oricui abureşte toate oglinzile. Moartea unui poet tînăr întunecă însă posibilitatea lumii de a arăta şi altfel. Nicolae Labiş a murit la douăzeci şi unu de ani. El a licărit scurt între două nopţi : anonimatul şi moartea fizică. Abia a avut timpul să-şi compună o fizionomie de adolescent fascinat de maturitatea pe care n-avea s-o atingă şi o atitudine socială, în care se putea citi binecuvîntata necuminţenie a poeţilor. Fizionomia i-o declara părul vîlvoi ca mătasea porumbului, o încruntătură precoce şi mustăcioara galică, adusă pe colţurile gurii, cărnoase încă, de copil. Iar în atitudinea lui socială Rimbaud se împletea cu Esenin şi alţii.

Se născuse în comuna de munte Mălini a regiunii Suceava, la 2 decembrie 1935. Pădurile de pini, de zadă şi tisă, cu cerbi, căprioare, rîşi, cocoşi de munte şi alte aripate, cu furtuni şi încremeniri neverosimile, vor fi imaginile cele mai persistente ale copilăriei lui, care îi vor nutri poezia. Alături de ele stau impresiile de muncă nerăsplătită din casa părinţilor, învăţători de sat, ca şi din casele colegilor de şcoală primară, ai căror părinţi necăjiţi erau în majoritate munteni tăietori de lemne. Din Mălinii Sucevei (cătunul Poiana Mărului) vine desigur prospeţimea înviorătoare a cuvîntului său, după cum din indigenţa sătească se nasc accentele justiţiare, fără puterea cărora Nicolae Labiş ar apărea împuţinat.

Dar, amintind numai muntele ca peisaj natal şi viaţa de sat cufundată în injustiţie, factorii poeziei lui sînt numiţi doar în parte. O mare putere formativă e de văzut în prefacerile revoluţionare ale societăţii româneşti, care au constituit atmosfera studiilor sale medii la Fălticeni şi Iaşi, între 1945—1952, după care îl aflăm

absolvent al Școlii de literatură „Mihail Eminescu" și apoi student al Facultății de filologie din București. Prefacerile sociale, vorbindu-i de viața nouă, care va lumina și Poiana Mărului, îi aprind adolescența și dau versului său o rezonanță luptătoare, pe care o alternează sau chiar o combină cu prospețimea peisajului natal.

Aprinderea însă și rezonanța, ca și percepția injustiției sociale și viața de copil în ținut muntos, puteau fi și au fost și ale multora. Ceea ce îi aparținea numai lui era factorul intim, neraportabil la nimic dinafară sau, mai exact spus, raportabil *la tot* ceea ce îi constituie istoricitatea formațiunii de poet. Căci, ce înseamnează o sensibilitate poetică dacă nu atitudinea constantă față de ambianța istorică ? Un poet extras din această ambianță, afară de cazul că extragerea este ea însăși o atitudine, caz care, de asemenea, implică istoria, e o abstracție neinteresantă, un nonsens sau poate un antipoet. Oricum, Nicolae Labiș, ca să fie înțeles, își impune criticii scurta-i biografie. Fără a i-o cunoaște, el e un mînuitor al ritmurilor pline, al rimelor rare și al imaginilor noi, de la care încă se poate învăța bunul meșteșug și e cel mai tînăr luptător cu versul dintre confrații momentului 1950—1956. Numai cunoscîndu-i biografia, el își declară însă, mai întîi, puterea proprie de a converti împrejurări comune de viață în valori de artă și, în al doilea rînd, de a deveni termen istorico-literar de comparație.

Din acest ultim punct de vedere, nimeni nu poate eluda paralela dintre el și Serghei Esenin. După cum se vede din chiar versurile lui, poeții lumii, pe care îi cunoaște mai bine, chiar dacă dintre ei face parte și antinomicul Valéry, poeți către care îl duce conștiința de sine, sînt mai cu seamă Villon, Rimbaud și Esenin. Îndeosebi cu cel din urmă el aspiră din vălmășagul istoric, care îl cuprinde, la senzațiile copilăriei rurale și versurile i se încarcă de amintiri biografice, ca și versurile poetului din Reazani : „Către școală, la tîrg, voi porni în curînd... / Sufla prin frunzare o boare subțire, / / Treceam pe cărări murmurînd, lăcrămînd, / Și mîngîiam copacii pentru despărțire. // Seara am spălat căruța, am țesălat calul / Păstrîndu-mi pe palmă mirosu-i plă-

cut, / M-am urcat pe cuptor, pentru ultima oară, / Pe culcuşul bătrîn şi fierbinte de lut“ *(Minunea de atunci)*. La amîndoi, biografia este însăşi miezul operei.

Ar fi necritic însă dacă am duce paralela mai departe. Afară de unele rare zvîcniri la energia tineretului comunist în marş, afară de marea viziune a noii lumi din *Inonia*, Esenin e un veleitar al revoluţiei sociale şi am zice chiar un revoluţionar, dar unul neorientat exact... Complexul ţărănesc îl desparte de ceea ce, teoretic şi accidental, i se înfăţişează totuşi ca progres al lumii moderne.

Nicolae Labiş, deşi cu un fond biografic asemănător, deşi cu aceeaşi energie de a emite figuri poetice, trăieşte solidar variatele forme ale progresului social. Activistului Glad, răpus de gloanţele duşmanului, el îi spune : „Mi s-a zvîrcolit inima-n piept / Ca o jivină străină ce muşcă. / Mă urmărea văpaia vieţii tale / Curmate de focul de puşcă. // Înţelegi tulburarea pe care-am simţit-o, / Gonind în tren către acelaşi sat, / Ca să umplu în rîndurile nesfîrşite-ale clasei / Locul gol pe care l-ai lăsat“ *(Prietenul Glad)*. Momentul depăşit cînd, într-un tîrguşor, numai o sută de inşi, purtaţi de viziunea nouă a tîrgului, mărşăluiau prin ploaie şi vînt sub „steagul roşu“, dar spre stupoarea localnicilor din ferestre : „La fereşti se închinau / Babele ca-n cimitire, / Alţii clătinau din cap / Parcă a nedumerire, / Alţii presimţeau sub cer / O schimbare nevăzută, / Şi prin ploaie defilau / Cei o sută, cei o sută“ ; moment care, sub puterea înfăptuirilor socialiste a celor „o sută“, se preface cu timpul în entuziasm unanim : „În oraşul dintre munţi, / / Ca o apă-n soare suie / Oamenii pe strîmbe străzi, / / Şi-n stindarde vîntul vuie. / Ca o inimă pulsînd, / În mulţimea desfăcută / Se aud sonor păşind / Cei o sută, cei o sută“ *(100)* ; această perspectivă dinamică a prefacerilor sociale separă pe tînărul ei autor de poetul *Inoniei*. De aceea N. Labiş, prin amintirea ruralităţii şi copilăriei lui, din care îşi trage prospeţimea imaginilor, ca şi prin mişcarea irepresibilă a tropilor, e fără îndoială un Esenin, dar un Esenin exponent al comunismului.

Şi dacă în atitudinea lui personalistă faţă de o societate încă nemutată de pe vechi temelii Labiş se compu-

nea cu Rimbaud și Esenin, față de noua societate și chiar față de pădurea care îl cheamă la ea cu o vrajă cunoscută de mult, dar și cu adaosuri tehnice și rutiere noi, el combină pe Esenin cu Maiakovski : „Un viaduct cu grație-și aruncă / Deasupra rîpei arcul alb, de smalț. / / Din rîpă tineri se înalță pinii / Și eu cu ei privirile-mi înalț. / Trec trenurile lungi, ca o ninsoare, / Scînteile-n văzduhul pur se cern... / Respiri aici o largă prospețime, / Decor străvechi încins de-un arc modern“ (*Rapsodia pădurii*. III. *Frămîntarea intimă*).

Poetul social abundent, rămas pe drept cuvînt emblemă a poeziei noastre din ultimii douăzeci de ani și autor al unor poeme antologice ca *Moartea căprioarei*, *100*, *Biografie* și altele, N. Labiș moare accidental în dimineața de 22 decembrie 1956. Cine ar putea spune ce forme avea să mai ia marele lui avînt liric ?

Pe cît este cu putință de scrutat un destin poetic rezect, putem afirma că opera lui neîmplinită conține premise din care ar fi înflorit o spectaculoasă dramă lirică a personalității. În *Omul comun* I *Dilema*, II *Regenerarea* și III *Treapta superioară*) din volumul postum *Lupta cu inerția* (1958) sînt semne că această aprinsă conștiință de poet, prin autoanalize necruțătoare, se îndruma etic către piscuri morale inaccesibile și literar către poemul de tip faustic.

Numele lui Marin Sorescu a apărut mai întîi pe coperta unui volumaş de parodii (*Singur printre poeţi*, 1963). Cîţiva poeţi contemporani, pînă şi foarte tineri, din generaţia chiar a parodistului, primeau de la bunul, deşi muşcătorul confrate, recunoaşterea unui mod propriu de expresie. El făcea astfel dovada unei inteligenţe critice care putea izola într-un act poetic *atitudinea*, iar dintr-un cuprins de viaţă *repetiţia mecanică*. Se înţelege că, surprinzînd goluri de sensibilitate, parodia însăşi este în subsidar act sensibil. Poezia aşadar nu lipsea, cum nu lipseşte din nici o caricatură expresivă. Dar Marin Sorescu era în sine poet nu în subsidiar, ci în primul rînd. Şi, ca să răstoarne raportul de la inteligenţa critică la sensibilitate, prin care se afirmase, apare în 1965 cu un volum tot atît de exiguu ca primul, dar acesta volum de *Poeme*. (Aşa se spune azi în loc de *Poezii*, cum în loc de „poetic", care noţional s-a cam depravat, se zice „poematic". În fine, respectînd iluzia filologică, a cărei sinonimie nu-i atacă puterea de a lumina mai profitabil vechiul sens, Marin Sorescu ni se înfăţişează acum ca autor de „poeme"). Experienţa trecerii de la parodic la liric e un pas, nu gigantic, dar orişicum neobişnuit şi, ca să ne referim numai la literatura noastră, pasul acesta, făcut de un G. Topîrceanu, pe mulţi cititori i-a lăsat neconvinşi, alta fiind situaţia unui D. Anghel.

Dar, cazul noului poet e mai interesant decît orice referinţă istorico-literară. El s-a născut ca om într-o doară, fiindcă a „zărit lumină pe pămînt" : dînd peste semeni de-ai săi, îi întreabă mai întîi de sănătate : „M-am născut şi eu / Să văd ce *mai* faceţi. / Sănătoşi ? Voinici ?" şi apoi, deodată, „Cum o *mai* duceţi cu feri-

cirea ?“ ; turburat de acel *mai* subliniat de noi şi îndeosebi de întrebarea gravă a existenţei oamenilor, despre fericire, cititorul află din chiar versul următor că poetul n-a întrebat, ca să i se dea răspunsul, pe care îl cunoaşte prea bine de mai nainte, nu se ştie de unde : „Mulţumesc, nu-mi răspundeţi“, răspuns pe care nici n-are timp să-l aştepte, deoarece, cum zice el cu aceeaşi putere de a-şi fixa cititorii : „Nu am timp de răspunsuri, / Abia dacă am timp să pun întrebări“, atît de scurtă fiindu-i viaţa ; altfel, „îi place aici“, pe pămînt : „E cald, e frumos / Şi atîta lumină încît / Creşte iarba“, dar unei fete, care se uită la el „cu sufletul“, îi spune tot preştiutor şi rezignat : „Nu, dragă, nu te deranja să mă iubeşti“, admiţîndu-i doar să-l confirme simbolic în refuzul lui : „O cafea neagră voi servi, totuşi. Din mîna ta. / Îmi place că tu ştii s-o faci / Amară“. *(Am zărit lumină...)*. Versurile acestea pe care se deschide volumul, sînt amabil glumeţe, dar turburătoare. Spectacolul nou este al unui copil plin de ingenuitate care se joacă în drojdiile existenţei.

Altundeva, umanitatea întreagă i se înfăţişează în imagini candide de internat şcolar, printre care suferinţa şi moartea se semnalează ca reguli ale jocundităţii acestei vieţi : „Ne spălăm cu clăbucul tău, soare / Săpunul nostru fundamental, / Pus la îndemînă / Pe poliţa cerului. / Întindem mereu braţele spre tine / Şi ne frecăm bine cu lumină, / *De ne dor oasele de-atîta fericire“ ;* copilul a şi îmbătrînit în versul subliniat, rîsul i se preface în zîmbet constrîns, consumul de lumină se soldează cu durerea oaselor, dar el trece, ca peste o glumă fără rost, la întremătoarea imagine de internat, dimineaţa, în spălător : „O, ce veselie / E pe pămînt dimineaţa ! / Ca într-un spălător de internat, / Cînd copiii iau apă în gură / Şi se stropesc unii pe alţii“, pentru ca apoi, tot în glumă, să ni se comunice regula gravă a jocului : „Deocamdată încă nu ştim de unde să luăm / / Şi cele mai bune prosoape / Şi ne ştergem pe faţă cu moartea“ *(Matinală)*. E limpede că Marin Sorescu, familiar, conversativ şi voit prozastic în conduita lui stilistică, dezbracă mari teme lirice, care au fost ale poeziei

de totdeauna, de solemnitatea sub care poeții le-au înfățișat de obicei, ocolind pe departe voința de a fi oracol al ultimelor înțelesuri ale vieții, la care totuși ajunge și revine stăruitor. Slujitor de mistere fără îndoială, noul poet preferă costumului preoțesc și hieratismului, chiar evoluînd prin altare, cămașa deschisă la piept, mînecile suflecate și umorul benign. Gluma delicat tristă, fără clovneria sau sarcasmul altora, e identitatea lui în a gîndi ideea de viață și moarte. Ingenuitatea comunică o experiență fundamentală de viață : e paradoxul liric, pe care ni-l propune Marin Sorescu. S-ar zice că umorul lui grav și-a ales ca loc de predilecție un promontoriu extrem, dincolo de care nu mai e cu putință decît saltul în neant.

Dar umorul nu-i sterilizează lirismul, după legea lui binecunoscută, iar capul geografic, pe care se află, are o lățime care îi îngăduie, deși în marginea neantului, mișcări și clădiri de apărare. Astfel, simbolul de patetism nedeclarat din *Pașii :*

Nu pot să dorm,
Mi s-a plîns copacul ;
Visez urît.

Apar în juru-mi
Fel de fel de nopți,
Și, de spaimă, pe trunchiul meu coaja
Face riduri.

Uneori mă zvîrcolesc și gem,
Și atunci trebuie să mă clatine puțin
Vîntul,
Ca să nu cumva să mă usuc
În somn.

Dar cînd mă trezesc
Văd un ochi care mă pîndește
În piatra de colo,
Și aud pași de groază
Apropiindu-se.

Pe fiecare frunză care mi-a picat
De-a lungul anilor
Aud cîte-un pas rău
Apropiindu-se.

sau mirarea, în fața spectacolului absurd din *Cearcăn*:

Aseară am uitat un ochi deschis,
Și toată noaptea m-a tras întunericul.

Era un zaț negru
Rămas pe fundul lucrurilor.
În care eu trebuia să ghicesc
Lumea, istoria, copacii
Și mersul planetelor.

Dar oricum aș fi sucit
Ceașca pămîntului,
Imaginile mi se așezau de-a-ndoaselea.
În locul oamenilor apăreau maimuțe,
În locul stelelor — niște roate de fum,
În locul copacilor — ciuperci carnivore.

...Dimineața devenisem tot
Un cearcăn mare
În jurul ochiului meu
Cel mirat.

Îndeosebi *Creație* este, ușor burlesc, un poem memorabil de apocalips existențialist: poetul scrie „pe cutremure“, cuvintele îi „alunecă mult mai încolo“, sub masa lui de lucru se află „un vulcan“ în erupție, așa că opera și-o iscălește „direct pe cenușă“, toate lucrurile odăii sar „de la locul lor“, însăși geologia îl asaltează, îl amuțește, cu „muntele din zare“ care „i-a intrat în gură“, „Căluș ale cărui rămășițe / Încă le vor mai scuipa / Urmașii mei din a șaptea spiță“, frunzele copacilor ca și strămoșii poetului „foarte mulți“, deci umanitatea de pînă la el, „S-au mutat în pămînt / De teama cutremurelor“, rămînînd singur pe lume, bîntuit de marea spaimă de a mai căuta, fără izbîndă, să lege între ele, „ca pe șinele de cale ferată după deraiere“, cuvintele „care fug unul într-o parte, / Altul în cealaltă, / Înne-

bunite de groază“. Este cel mai frumos scurt poem al istoriei și sensibilității contemporane.

Și totuși pe un asemenea promontoriu al groazei și disperării poetul găsește destul loc și timp ca, plimbîndu-se pe calea ferată („Drumul cel mai drept / Cu putință“), cu mîinile la spate, să spună liniștit despre trenul ce-i răbufnește în spate și „care n-a auzit nimic“ despre poet : „Acest tren — martor mi-e Zenon bătrînul — / Nu mă va ajunge niciodată, / Pentru că eu mereu voi avea un avans / Față de lucrurile care nu gîndesc“. Replică a spiritului uman dată propriei lui creații, mașinismului sau poate chiar creierului electronic ? Poate. În orice caz, Marin Sorescu, printre simbolurile existențialiste ale „spaimei“ și „catastrofei“ universalizate, are destul loc și timp să-și construiască, în chip de redută, o poezie a solidarității genealogice și a rezistenței cultural-naționale împotriva ideii și sentimentului de neant. Stirpea proprie, resimțită și văzută în generațiile antecesorilor și deopotrivă ale descendenților, precum și văzduhul țării înstelat de vitejeștile fapte populare ale unor Mircea cel Bătrîn, Ștefan cel Mare, de imaginile poetice ale lui Eminescu și de persistența milenară în sărăcie a unui popor al pămîntului sînt, în poezii ca *Viscol* și *Laocoon*, ca *Bărbații* și *Trebuiau să poarte un nume*, în *Muzeul satului* și altele, puternice acte de solidarizare cu realități supraindividuale, sînt gesturi de constructor pe o margine de abis și, în dramatismul conștiinței poetului, sînt poate în cele din urmă uitări mîntuitoare ale obsesiei abisului și spaimei existențialiste.

Cu acestea nu am inventariat toată cuprinderea conștiinței de poet a lui Marin Sorescu. Rămîne nereținut cel puțin orizontul cosmic al acestei conștiințe, ca altă față a solidarității ei cu lumea, și, cînd zicem „cosmic“, respingînd apucătura cosmografică a poeților pînă la care ideea lui B. Croce despre caracterul de „cosmicitate“ al poeziei adevărate a ajuns deformată, gîndim pe de o parte mișcarea poetului, printre marile forme ale creațiunii obiective, la care își raportează repetat modul subiectivității lui (bravada, cu mîinile în buzunări, a neînțelesurilor lumii), iar pe de altă parte, gîndim con-

creşterea cîte unei imagini pînă la acoperirea orizontului real, pînă la suplantarea acestuia, pînă la constituirea ei, pe legea unicei propagări germinative, în mici universuri de sine stătătoare (v. *Melcul*, *Munţii*, *Hîrtie* ş.a.).

El priveşte totul de la înălţimi panoramice, de unde privirea se preface în viziune, ca în partida de *şah* a Omului cu Destinul :

Eu mut o zi albă,
El mută o zi neagră.
Eu înaintez cu un vis,
El mi-l ia la război.
El îmi atacă plămînii,
Eu mă gîndesc un an la spital,
Fac o combinaţie strălucită
Şi-i cîştig o zi neagră.
El mută o nenorocire
Şi mă ameninţă cu cancerul
(Care merge deocamdată în formă de cruce)
Dar eu îi pun în faţă o carte
Şi-l silesc să se retragă.
Îi mai cîştig cîteva piese,
Dar, uite, jumătate din viaţa mea
E scoasă pe margine.
— O să-ţi dau şah şi pierzi optimismul,
Îmi spune el.
— Nu-i nimic, glumesc eu,
Fac rocada sentimentelor.

În spatele meu soţia, copiii,
Soarele, luna şi ceilalţi chibiţi
Tremură pentru orice mişcare a mea.

Eu îmi aprind o ţigare
Şi continui partida.

Imaginile folosite mai peste tot au dimensiunea cosmică din *Focul sacru* :

Mai aruncaţi nişte vreascuri
În soare,
Am auzit c-o să se stingă

Peste cîteva miliarde
De ani.

. . . .

Mai aruncați ceva în el,
Nişte vreascuri,
Nişte vieți.
Că, uite, a şi început să pîlpîie
Pe fețele noastre,
Făcîndu-le frumoase şi urîte,
Făcîndu-le noapte şi zi,
Făcîndu-le anotimpuri şi ani.

Privitor la imaginile în care se descarcă sensibilitatea noului poet, putem crede, numai după citatele de pînă acum, că nuclee metaforice atît de personale și atît de cristalizate nu s-au mai emis, poate, de la Lucian Blaga al *Poemelor luminii.* Cu marele înaintaș, el mai are de altfel în comun, ca particularitate de limbaj, frecvența și adîncimea imaginilor temporale. Cuvintele lui fug adesea pe o lungă cursă de percuție istorică, fiind de aceea un fel de sonde aruncate în timp, fie acest timp biologico-familial, social-popular, generic uman sau chiar geologic și cosmic. Noutatea imaginilor și temporalitatea percepției poetice (pe lîngă orientarea la viața subconștientă, tot atît de semnalabilă) îl fac asociabil așadar cu Blaga. Numai însă că despre Lucian Blaga, fiindcă el avea mai totdeauna o conduită preoțească și chiar profetică, se putea spune că profesa misterul, în timp ce Marin Sorescu, îndrăzneț din timiditate, e un Gavroche al baricadelor poeziei ridicate împotriva misterelor de la marginea ciliformă a sensibilității contemporane. Din acest nou punct de vedere, diferențial față de Blaga, el continuă, cu mijloace proprii, tradiția modernă românească a desolemnizării poeziei, a discreditării atitudinii oficiante, îmbogățind substanțial categoria lirică instituită la noi, după modele franceze (Tristan Corbière și Jules Laforgue), pînă în primul război mondial, de Adrian Maniu. Sub influența antiacademică și modernistă a acestui poet, desprins el însuşi mai tîrziu de gustul tiflei lirice din tinerețe, influență declarată mai evident abia după aceea a altor maeștri ca T. Arghezi, G. Bacovia, Ion Barbu și

Blaga, în perioada 1916—1946, a apărut o bogată poezie a umorului grav, ilustrată un moment, repede părăsit, chiar de Al. Philippide cu *Aur sterp*, de un Emil Botta cu *Întunecatul april*, de un Constant Tonegaru, cu *Plantații*, de un Geo Dumitrescu cu *Libertatea de a trage cu pușca*, de un G. Chivu cu *Zumbe* și în sfîrșit, azi, de *Poemele* lui Marin Sorescu. Purtător al unei originalități convingătoare, noul poet aparține astfel deopotrivă identității sale de mînuitor ingenuu al unor materiale inflamabile, ca și peisajului literar românesc și timpului nostru, în orientarea lui anti-existențialistă fiind în același timp o lecție dintre cele mai profitabile.

O pagină de proză a lui D. R. Popescu despre uciderea cailor deveniți inutili prin apariția la sate a herghelilor de cai-putere ne-a condus la versurile lui Ion Alexandru, care prohodesc de asemenea evenimentul. Am regăsit versurile în noul volum, pe care Editura Tineretului l-a alcătuit, sub titlul *Vina*, din producția de pînă acum a poetului. Și, alunecînd în lectură, am citit din nou poeziile lui Ion Alexandru.

Ca impresie finală, două mișcări contrare, una a voinței aprige de modernitate, care ia forma densității și a violenței expresiei, iar alta mai autentică a instinctului vetrei strămoșești despică evident lirismul acestui poet. În versurile lui oarecum nestrujite sau mai curînd stilizat aspre glăsuiește parcă un suprarealist al lumii noastre rurale, un modern ieșind surprinzător dintr-un fecior de țăran ardelean. Dar pînă să-și dea o înfățișare, după părerea noastră, voit asimetrică, Ion Alexandru, uitîndu-și atît baștina cît și modernitatea, construiește tulburătoare simboluri, al căror sens liric ne umple de meditație.

Așa este între altele *Corăbierii*: „Pe mare în corăbii,/ cînd vîntul nu se curbează în pînze,/ corăbierii muți la rame/ cu spatele înainte vîslesc neîntrerupt./ Un căpitan cîrmaci cu ochi de ceață și lunete/ cercetează primejdiile drumului./ Singur el e cel ce dă de veste,/ cu ochii înfipți în viitor, stînca ivită anume în burta rece a mării./ Corăbierii toți cu spatele înainte/ cei mai mulți — știu pe de rost/ milă cu milă doar drumul înapoi ;/ unde o vînă de curent apare/ și vîslele se odihnesc,/ unde răsar rechinii cu fierăstraie-n gît,/ unde coboară ploaia din lună pe spinări/ și cîrtițele-n sacii cu merinde./ Co-

răbierii toţi cu spatele înainte/ cioppliţi la vîsle ştiu pe de rost/ doar drumul tulbur înapoi./ Greşesc de-atîtea ori rîvnita ţintă/ că-şi căsăpesc de spaimă căpitanii/ şi plîng apoi şi plîng cu umerii în hohot/ şi se căiesc/ şi se îmbată apoi/ şi cîntă iar cu ochii după fete :/ sub stelele polare alt căpitan aleg/ şi dintre ei mereu cu unul mai puţin,/ cu spatele înainte,/ corăbierii pleacă din tineri spre bătrîni". În astfel de poezii, Ion Alexandru nu mai ţine să fie neapărat modern şi rezultatul e remarcabil.

Dacă ar fi totuşi să preferăm una dintre acele două mişcări, care îi scindează lirismul, am aşeza imediat după construcţiile de felul *Corăbierilor* nu altceva, oricît de izbitor, cum este de multe ori violenţa limbajului sau densitatea impenetrabil modernă a imaginilor, ci întoarcerile poetului din viaţa urbană şi din cultură la baştina transilvăneană, ţărănească, familială şi ancestrală.

„Mă trag din neam străvechi de cîntăreţi dieci/ în stranele bisericilor ardelene", se trezeşte mărturisind poetul şi, amintindu-şi datini de naştere, de cununie şi moarte, identifică glasul pămîntului : „Această voce vine din pămînt,/ cu sutele de ani pe clopote-ngropate" şi ea se aude cînd feciorul de ţărani reîntors de unde a plecat stă „pe deal în nopţile de vară... întins pe spate ca morţii în pămînt".

Cimitirul natal va fi deci imaginea ultimă a întoarcerilor lui, „pogon comun/ înconjurat cu gard de piatră/, să nu se molipsească pămîntul rămas viu/ în libertate//... Locul mormîntului se şterge — /...cînd e plin cimitirul ochi de la un cap/ la celălalt se reia totul de la început : /groapa bunicului meu peste groapa străbunicului meu,/ tatăl meu peste bunicul meu/ şi tot aşa vechiul primar/ peste străvechiul primar — vechiul popă/ peste străvechiul popă,/ vechiul sat peste străbunul meu sat".

De altfel chiar aspiraţia contrară la o poezie novissimă, a momentului, răscoleşte tot reprezentări de habitat rural. Locuinţa bucureşteană a poetului se umple de atmosferă mormîntală : „E atît de bine aici/ că se aud gropparii din Ardeal/ cu tîrnăcoapele de piatră/ săpînd mormîntul celui care-a fost/ înspăimîntatul Alexandru".

Peste acest lirism al înstrăinării se apleacă umbre ilustre. Esenin şi, de la noi, discipolul lui cel mai patetic, N. Labiş omologhează tipica nostalgie a lui Ion Alexandru. Îi zicem „tipică" fiindcă atitudinea lui de poet, scuturată de particularităţi, e o componentă a celei mai mari părţi din poezia română. Eminescu, Coşbuc, Iosif, Goga, Pillat şi alţii, cu ochi de culoare proprie, privesc de asemenea din exilul de la oraş satul natal, al cărui spaţiu spiritual, la Eminescu şi Blaga, devine chiar categorie a gîndirii filozofice.

I

Privită panoramic, poezia românească publicată de revistele curente impune unele observări generale. Momentul actual arată mai întîi cea mai lungă scară de vîrste omeneşti din istoria lirismului nostru. În 1890, vîrstele poeţilor declaraţi se înscriau între şaptezeci de ani, cîţi apropia strîns Alecsandri, şi optsprezece sau douăzeci şi patru, cîţi împlineau, respectiv, Cincinat Pavelescu şi Traian Demetrescu ; iar în 1920, cînd Macedonski atinge abia şaizeci şi şase, Zaharia Stancu (nebănuit atunci ca prozator) avea optsprezece, Al. A. Philippide împlinea numai douăzeci, Blaga-Barbu cîte douăzeci şi cinci şi Camil Petrescu (poet, la acea vreme) douăzeci şi şase.

Poeţii de azi, animaţi prin toate mijloacele practice şi morale spre creaţia lirică, încep în mare număr de sub optsprezece-douăzeci de ani (Marin Sorescu, Nichita Stănescu şi chiar Ion Alexandru fiind printre debutanţi, cu cei douăzeci şi cinci pînă la treizeci şi trei de ani ai lor, figuri aproape venerabile) ; continuă să fie activi pe trepte calendaristice superioare, de la Tiberiu Utan, Aurel Rău şi Ion Brad, ca şi de la Al. Andriţoiu şi Ion Horea, care depăşesc treizeci şi cinci, la Ştefan Aug. Doinaş şi Geo Dumitrescu, aflaţi spre patruzeci şi cinci, la Eugen Jebeleanu şi Miron Radu Paraschivescu, cărora nu le mai precizăm anul, ci deceniul al şaselea, după cum nu le mai arătăm exact al şaptelea deceniu de viaţă nici lui Philippide sau M. Beniuc ; iar de la aceştia, împreună cu Adrian Maniu, cu Victor Eftimiu şi Demostene Botez, urcă la glorioşii optzeci şi şase de ani, patriarhali, dar încă eruptivi, starostele lor, Tudor Arghezi. Debutul tinerilor se desfăşoară astfel într-o epocă în care experienţa diferitelor generaţii se interferează fericit.

În aceeaşi perspectivă panoramică, lirismul imediat contemporan apare dintr-o dată asemănător şi deosebit

de ceea ce îl precedează. El se aseamănă în parte cu manifestările de gen ale ultimelor două decade. Această perioadă se distingea istoricește prin vocația în comun a poeților la lumea obiectivă, prin orientarea liric-socială, care îi făcea cîntăreți îndeosebi ai olimpiadei muncii și, consecutiv, ai noului peisaj industrial de pe întinsul patriei, prin moduri ale expresiei favorizînd poemul lung și ciclurile de poeme. Era în total o voință, se putea zice, de clasicism, întrucît la mai toți poeții domina entuziasmul pentru formele vieții și, dincolo de unele tendințe, declarative și exterioare, se întrevedeau premisele unui echilibru posibil între materie și prelucrarea ei artistică.

Temele sociale, patriotice rămînînd evidente la noii poeți de azi, ceea ce îi face asociabili prin urmare cu antecesorii lor, s-au ivit însă nevoi mai precise de diferențiere, încît putem vedea limpede că azi motivele lirice se diversifică, formula de artă uneori se împrospătează și, mai cu seamă, tonul declarativ face loc timbrului liric particular. Estetica poeziei recente diferă astfel, pe de altă parte, de ceea ce o precedase. Fenomenul e firesc în poezia de laborioasă construcție și de visare a epocii, în care se manifestă un mare interes pentru întreaga gamă a simțămintelor omenești.

Mai este însă un factor al acestei preponderențe a tonului liric: contactul mai frecvent din ultimii ani cu poezia dintre cele două războaie mondiale. Lucrînd în sensuri diferite, o influență certă și, desigur, salutară a dus la îmbogățirea registrului liric, prin reînnodarea firului care leagă poezia anilor noștri de marile valori ale liricii naționale din perioada ei cea mai fertilă; dar în același timp tentația către pastișă, cu tot ceea ce o însoțește, n-a întîrziat nici ea să apară.

Chiar poeții mai în vîrstă se simt azi datori cu o interiorizare proprie, cum arăta îndeosebi poezia dintre 1920 și 1940. Cît privește pe cei mai tineri, ei beneficiază de un climat propice celor mai variate experimente subiective. După cît se pare, problema personalității, fie sub forma conștiinței de sine, fie sub aceea de speculație asupra ipostazelor ei posibile, dă prilej tinerei generații să fie diversă și înnoitoare. Împrejurarea nu poate fi, principial, decît prielnică. Interiorizarea motivelor modifică

totodată expresia. Spiritul refractar față de banalitatea declarativă în poezie este binevenit; dispariția concurenței șablonarde nu e în nici un fel regretabilă. Dar putem oare să nu observăm că în ultima vreme abundă o poezie sufocată de un alt conformism? Lirismul se rarefiază în altă formulă, chiar dacă i se zice introspectivă. O penurie de idei și de sensibilitate încearcă să se justifice sub pretextul reîntoarcerii la izvoarele de sensibilitate ale poeziei, la potențarea maximă a capacității ei de sugestie.

Firește, limbajul poetic sugerează și încîntă, nu demonstrează; nimeni nu merge însă cu ideea sugestivității poeziei pînă acolo încît să prefere ca o întreagă generație de poeți să se înece mai curînd în exprimarea obscură decît să se sterilizeze în declarativism, în banalitatea enunțiativă și clară. Chiar dacă se decedează diferit, decesul e deces fie în banalitatea expozitivă și clară, fie în expresia oraculară; critica nu stă să aleagă, ci le respinge deopotrivă ca mediu impropriu de poezie.

Dar deocamdată noi nu avem de judecat direcțiile lirice ale momentului, ele fiind desigur în plină evoluție; le înregistrăm doar ca elemente de configurație panoramică, așa cum credem că le va înregistra istoria literară de mai tîrziu. Anticipăm, bineînțeles, fiindcă, oricît de dificultuoasă e în sine substituirea perspectivei timpului prin perspectiva critic-contemporană, atitudinea istorico-literară e mai înlesnită decît atitudinea criticii curente. Trecutul nu obiectează nimic încercărilor de a-l disciplina. Mormintele se aliniază perfect. De aceea un Sainte-Beuve, cu micile lui calcule de situație personală sub al doilea imperiu, calcule care însă i-au ferit miraculos însușirile de mare critic, punîndu-l sub destule rigori postume, se mișca de predilecție în istoria literară.

Generalitățile însă, chiar dacă privesc prezentul literar, nu par ele însele loc de refugiu? Folosindu-le, critica nu poate rămîne în ele, fiindcă ideile pe care le cuprind aceste generalități sînt pînă la urmă exterioare față de creația artistică. De altfel nici ideile constituind sisteme estetice, solid articulate între ele, nu se dovedesc în sine mai productive pentru practica cercetării literare.

În această privință, conduita unor critici români ne informează cu prisosință. Ținînd seama de concepția estetică, formulată inițial, a lui Titu Maiorescu, concepție după care sentimentele politice, fiind ale vieții practice, n-ar putea deveni valori contemplabile de artă, criticul urma să rămînă insensibil la puternicele accente ale poeziei lui Octavian Goga ; el însă a preferat să-și ajusteze concepția la noua realitate artistică, după cum se știe din raportul de premiere academică a noului poet, decît să se mențină rigorist și steril. Și acesta e numai unul dintre cazurile de înduplecare maioresciană la multiplicitatea concretă a fenomenului poetic.

Cu G. Ibrăileanu avem o altă situație similară. Criticul poporanist, deși foarte ferm ideologic, dacă ar fi ținut să apară cu desăvîrșire consecvent față de ideologia profesată, n-ar fi deschis niciodată paginile prestigioasei reviste, pe care o conducea, unor poeți moderniști ; dar el s-a înduplecat la realitate ca și Maiorescu altcîndva și a poftit la colaborare pe Arghezi, pe Minulescu chiar, — *incredibilis eventus !* — pe tînărul cu mari îndrăzneli de debut Philippide, toți trei, ca să nu mai amintim și pe alții, poeți care nu stăteau în nici o relație cu poporanismul. Dimpotrivă, Mihail Dragomirescu s-a îmbrăcat eroic într-o armură medievală de dogme izolatoare și, sărind astfel în literatura curentă noile prefaceri, formele de progres și în definitiv viața însăși, unică sorginte a creației poetice, au curs pe lîngă el, fără să le cunoască. La Maiorescu și Ibrăileanu, bunul gust, cu mlădierile naturii lui, decidea asupra ideilor preconcepute ; la Dragomirescu ideile îi interziceau bunul gust, care altfel nici lui nu-i lipsea. Rezultă dar din conduita criticilor amintiți că privirea din zborul înalt al generalităților ideologice sau numai panoramice, cum am încercat noi să vedem mai întîi poezia din revistele actuale, nu e suficientă ; dacă nu chiar improductivă, ea se dovedește mai puțin producătoare de cunoștințe critice, nefiind însoțită de aterizarea hotărîtă pe concretul artistic. De aceea ne-am și reținut să examinăm global poezia contemporană, judecînd-o în raport numai cu valoarea în sine a orientărilor. Pe cît este cu putință, criticul neînșelat de dogme stilistice își clarifică ideile estetice prin confruntarea lor

cu realitatea creației. Nu se poate desconsidera nici realismul bunului gust, facultate probabil înnăscută, dar în mai mare parte sigur experimentală, fiindcă ea constă neîndoielnic și totdeauna în creditul public ce i se arată. E tot ce putem spune despre această facultate, definirea ei dovedindu-se altfel sport zadarnic. Cu incertitudinea provenind din sentimentul fiecăruia că bunul gust îi aparține, iar prostul gust e al celuilalt, deci cu destulă încredere de a ne afla pe o bază de bun gust (imaginat sau real, cum numai alții sînt în drept să-l acrediteze), ne propunem să examinăm un număr de poezii din publicațiile ultimelor două luni. Lectura ne întărește convingerea că poezie socială, patriotică, avîntată și clară sau poezie speculativ-lirică, întoarsă asupra ei însăși, interioară și mai dificilă la lectură, considerate în sine, nu conferă poeților vreo valoare deosebită, după cum nici nu le-o retrage cînd valoarea există. Un prim exemplu găsim în *Cadențe* de Ștefan Augustin Doinaș :

„Toate minunile lumii sînt vii și pulsează / Șoimi de oțel, energii scăpărînd din atom, / Sub fruntea lor trează / Lucește o privire de om. / Toate minunile lumii sînt ritmuri și creșteri, / Toate se-ntorc, în amurg, cu răcori la oblînc, / Spre oamenii meșteri / păzindu-le somnul adînc. / Toate sînt tinere. Toate se coc în veghere. / Toate își au rădăcina-mplinită-n ogor / și fruntea-ntre sfere. / O, pace și laudă lor ! Numere orfice, voi intervale precise ! / Dar aveți voi măsuri pentru om și erou ? / Nu. În adîncuri, în clocotul inimii sale, / Tainic și trainic, ca-n piatra ce arde sub brazi, / văpăi virginale / consumă pe omul de azi. / Toate minunile lumii sînt ritm și veghere. / Toate își au rădăcina înfiptă-n popor / și fruntea-ntre sfere. / O, pace și laudă lor !“

Tonul imnic al „cadențelor“ lui Ștefan Augustin Doinaș glorifică evident, în ritmuri și gesturi solemne, în strofe de tip horațian ale unui alt *carmen saeculare*, în cuvintele acelei limbi „vechi și înțelepte“, frîntă după măsuri antice, pe „omul de azi“, pe „oamenii meșteri“, pămîntul și pămîntenii, către care „toate minunile lumii“, fie astronautice, fie nucleare, se curbează într-o plecăciune unanimă. Întrebarea subminată de îndoială, pe care

poetul o adresează capacității imnice a versurilor sale („*Numere orfice, voi intervale precise !*"), țîșnește din însuși miezul elogiului, sporindu-l la proporții necuprinse, iar sacramentalul „*O, pace și laudă lor !*" se repetă și răsună ca într-o catedrală. Ne aflăm, după părerea mea, în fața unui poem cu neuitate accente de slăvire a vieții și omului creator. Adăugată „minunilor lumii", minunea poeziei face ca un motiv liric impunător în sine să nu dilate versul în umflături declamatoare, limpezimea exprimării să nu devină prozastică, iar diversitatea imaginilor să rotească în jurul aceluiași punct de convergență.

Aceleași gînduri ne-a trezit *Autumnalia* lui Tiberiu Utan : „De-acum pot spune : Nu mai sînt / la anii-ntîielor făclii aprinse / pe cele șapte dealuri ale cîntecului. / Și-s bucuros că au rămas să ardă, / de nu chiar toate, / cîteva din ele, / chiar dacă a plouat, dacă a nins, / chiar dacă vînturi umede trecură / ca-ntîia tinerețe. De-acum pot spune : Am văzut / Cu ochii mei / Și-am pipăit cu propriile-mi mîini / făptura ta de aur, Viitor. / Și-s bucuros, ici-colo, pe cîte-o cărămidă / amestecată între sutele de mii, / să recunosc amprenta unui vers. / De-acum pot spune : Clipă, nu pleca, / mai sînt în mine-adîncuri neumblate, / fîntîni din care nu dădui să bea / nici unui călător, / rămîi, — / milioane, cărămizile nearse / și multe, încă, versuri / așteaptă să își capete culoarea / La focul sfînt al dragostei de țară."

Versul liber, ritmul nativ, figurația și desfășurarea ca și întîmplătoare de monolog interior, nepăsător parcă de cei care l-ar auzi, pe de o parte, iar de alta sentimentul trecerii poetului de la „anii-ntîielor făclii aprinse pe cele șapte dealuri ale cîntecului" la vîrsta social creatoare, conștiința că versul i se află săpat pe cîte o „cărămidă" din zidirea noii societăți, invocarea și reținerea „clipei" fugare în vederea altor rosturi decît cele intime din faimosul „Verweile doch, du bist so schön" sînt numai cîteva dintre elementele care deosebesc *Autumnalia* de *Cadențele* citate mai înainte. Umanismul liric și sentimentul patriotic, peste diferențe de versificație și motive, confesional intime la Utan, solemne la Doinaș, propun însă contemplării estetice aceeași largă deschidere la realitatea socială, îmbrățișarea personală a cîte unui simbol

impersonal și solidaritatea cu dinamismul istoriei contemporane. Fără a fi indiferentă în sine, ideologia lor ni se afirmă inseparabilă de înflorirea în ritmuri și imagini; și numai în această măsură, a congenerității artei cu ideologia, actul poetic devine remarcabil. Altfel, dacă e vorba de aplicații ornamentale la o materie dată, rămasă exterioară poeziei, sau, cu atît mai mult, de simple comunicări în proză oricît de ritmică, ne copleșește sentimentul de vreme pierdută și spațiu tipografic inutil ocupat. Versuri ca următoarele (de autori diferiți) „Tu ești ziua ; / tu ești noaptea ; / trecutul tu îl păstrezi, / viitorul crește din tine, / fără tine nu-i decît moarte." Sau : „Cutreier pînă dincolo de zimbru și paloș, / De oști și voevozi orgoliu sfînt, / Adevărată naștere și nuntă / Prin cîți s-au petrecut și sînt" — banalizează simțirea patriotică-cetățenească ce vor să exprime. Lectura acestor versuri se împiedică de inexistența *rezonanței* lor afective. Poezia nu poate exista fără o anumită vrajă, care, luînd forma de cercuri concentrice, după lectură, îi sporește sensul și puterea de atracție. S-a spus cîndva că versurile urîte se fac cu sentimente frumoase. Era, se înțelege, o „butadă" (cum spun francezii), adevărul ei profitabil constînd numai în observația, scăpată prea des din vedere, că sentimente chiar sublime pot cădea la expresia terestră. Vina este însă nu a poeților care scriu asemenea versuri, ci a revistelor care le tipăresc. De aceea, nici nu i-am numit pe aceștia și nici nu-i vom numi, știindu-i tineri cărora poate nu li s-a spus cuvîntul necesar, care ar fi ajutat vocației lor. În al doilea rînd, deși sînt încă destui cei pe care revistele îi lasă să creadă că a fi bun cetățean înseamnă a fi și bun poet, e de reținut retragerea masivă a tinerilor din declarativismul vociferant și din parada verbală, ca să ajungă la formule criptice și expresia torturată. Toate acestea la un loc sînt semne de lirism rarefiat, dacă nu absent. Înțelegînd bine că socialismul le cere să fie creatori de valori artistice, nu se poate să nu înțeleagă, de asemenea, că în mișcarea, presupusă a duce la valorile artistice, ei trec deseori dincolo de ele, obscuritatea impenetrabilă fiind tot atît de excentrică față de poezie ca și banalitatea retorică.

Ca să nu plutim iarăşi în generalităţi, vom cita de data aceasta un poet nu foarte tînăr, pe drept apreciat, dar căzut de curînd într-o noapte absolută. Este Cezar Baltag, care cîntă *Monada*, simbol clar, după titlu, al disocierii totale de lume, al însingurării conştiinţei şi al ermetismului interior : „Din drumuri înnodate, în spaţii muritoare / un fluture perpetuu în care dorm stihii / cadru de viscole ereditare / enorm stejar de nervi şi hematii / metamorfoză-ntoarsă, strămoş invers, copil / în care mama doarme spre a-l naşte / şi somnul alb al unui Endymion fosil / neîntîmplări de tinereţe paşte, / aude cum respiră ostatic şi fierbinte / cu larva în adîncuri de muzical tunel / un dumnezeu astenic în crinul ce presimte / necroza paradisului din el. / Nimfa priveşte. Iată mult palid înecatul / În marea lacrimă de cositor / din ochiul Afroditei Pandemos, nemiloasa / torţă-a amorului întîmplător, / Crotal năprasnic, soră a focului, de unde / tu, noapte, mai poţi naşte în tîmpla mea azur ? / O, numere, voi inimi suav eterogene / iubiţi-l pe fără-de-soţul pur. / Făptura mea sorbi-va îndoliatul lapte / al sînului neclipei, spre care alb cobor / el creşte deci cu mine şi este seminoapte / şi ochi artezian interior /. Priveşte-mi chipul. Ora îmi coace în ţesuturi / un foarte sus şi aprig şi orb oriîncotro / şi-o trecere ciudată de prag a zveltei inimi : / ...implozie... explozie... implo...“

Versuri nule, vacante de orice sens emoţional, am putea cita nenumărate din poemul de aproape 300 de şiruri tipografice *Bătrînul* de Gheorghe Pituţ, din *Întoarcerea tăietorilor* de Dumitru M. Ion, din Ilie Constantin, George Alboiu, Mihail Sabin, Ovidiu Genaru şi alţii, adevărată generaţie spontanee de solomonari, care concurează „monadic“ pe Cezar Baltag, preferînd ca toţi să moară ca poeţi nu în banalitatea discursivă, ci într-una indescifrabilă. Ciudată înţelegere a „diversităţii stilurilor“, la care i-au îndemnat oameni înţelepţi ! Dar să rămînem un moment la autorul *Monadei*. Este el chiar atît de ermetic ? După puţin timp de adaptare a ochilui în întuneric, apare un fel de contur plutitor ; imagini desperecheate şi suprapuse acoperă în realitate vechea comparaţie dintre o crisalidă şi însingurarea poetului ; deosebirea este că „fluturele perpetuu“, refăcîndu-şi mereu

metamorfoza (fluture, pupă, larvă, nimfă și iarăși fluture), are norocul erotic al înmulțirii, deci al renașterii, în timp ce poetul, iluzionat numai o clipă de ieșirea din propria-i crisalidă, rămîne veșnic „făr-de-soțul pur", neiubit de numerele perechi și zvîcnind inefectual („...implozie... explozie...") la depășirea de sine, fie chiar către un „orb oriîncotro". Pentru o idee atît de simplă, estetic vorbind nu era nevoie de încărcătura, barocă și divergentă, de imagini pe care autorul o mînuiește cu explicabilă dificultate. La numărul și violența imaginilor care strivesc fluturele, fie el și „perpetuu", în trecerea de la o ipostază metamorfică la alta, se adaugă incertitudini filologice ca „fosil", „necroză", precum și altele culturale, Endymion fiind vegheat în somnul lui mitologic de Selene, nu de Afrodita... Pandemos... (! ? !). Sîntem în drept să ne întrebăm : ce s-a întîmplat cu poetul remarcabil Cezar Baltag, pe care totuși îl recunoaștem din cîte un vers chiar al *Monadei ?* Răspunsul vine repede. Expresii ca „drumuri înnodate", „strămoș invers", „mult palid înecatul", „inimi... eterogene", „făr-de-soțul pur" ca și ținuta inflexională a unor versuri sînt reminiscențe directe din Ion Barbu. Acest poet de acum 35 de ani, cînd i se tipărea volumul *Joc secund*, cu o putere de influență asupra tinerilor înregistrată de atunci și exercitată după a lui Arghezi și Blaga, a pus o nouă stăpînire neagră pe poezia tînără de azi. Dar geniul lui particular s-a dovedit și se dovedește încă inabordabil pentru zelatori, aceștia mimîndu-i doar marioneta lirică a ultimei lui ipostaze. Dacă Ion Barbu ar fi mai cunoscut în mișcarea bruscată a lirismului său, el însuși ar descuraja pe imitatori. În adevăr, acest mare poet debutează după primul război mondial cu versuri de o impresionantă bravură metrică, dar și pline de imaginile unei energii orgiastice, cadențe parnasiene, pe care le bătea cu bastonul pe pavajul din fața fostului Teatru Național, pe unde se plimba cu prietenii, măsuri nu însă de parnasianism glacial, cum se cunoștea de la unii poeți francezi ai secolului trecut, ci fierbinte, clocotitor, vital și geologic. El își compune astfel dintr-o dată o identitate lirică admirabilă, pe care o abandonează scurt, nemaivrînd să știe de ea nici cînd își va alcătui volumul din 1930. Dar

continuă în direcție contrară cu versuri libere, tot atît de personale, motivele devenindu-i, neașteptat pitoresc-balcanice ; în noul moment liric, el evocă „țara turcită“ în simboluri concomitent grele de culoare istorică și avîntate totuși către sensuri atemporale („a Turchiei floare“, „Isarlîk mireasă“ etc...) și apoi scrie cele mai frumoase balade fantastice din poezia noastră, pe ritmuri nativ populare. Cum nu se sfîrșise admirația cititorilor față de parnasianismul fierbinte al debutului, de care poetul se rupea spre dezorientarea tuturor, tot așa și admirația pentru noul stil balcanico-baladic rămîne surprinsă de metamorfoza „jocului secund“ ; și astfel, în timp ce faima pentru a doua formulă de poezie i se stabilește temeinic, Ion Barbu, liber ca nici un alt poet față de sine, se recompune dens, algebric, abstract și obscur. Apar poezii de cîte două-trei strofe, al căror ermetism dă loc la insistente analize și interpretări, creează repede poetului o glorie de oracol, dar formula nouă nu-l reține mai mult decît formulele lirice anterioare și, de data aceasta, se desparte definitiv de orice fel de poezie. Mallarmé schimbase în cele din urmă stilul enigmatic cu „versurile de circumstanță“ ; Barbu și-l schimbase pe al său cu dedicații ocazionale. Dar din ceea ce ne-a rămas de la el este clar că poetul român nu imita pe nimeni. Cele trei reorientări ale sale, deopotrivă de bruscate, arată că el nu voia să se imite nici pe sine. Repulsia față de clișeul propriu, și cu atît mai mult față de al altora, e lecția neurmată a poeziei lui. Dacă tinerii de azi, și printre ei chiar unii mai puțin tineri, îi mimează ermetismul ultim, împrejurarea nu stă însă numai în sarcina lor. Ei au citit prea deseori ceea ce critica literară n-a obosit niciodată, în ultimul timp, să afirme, și anume că poezia e „inefabilă“. De la E. Lovinescu și G. Călinescu, primul introducîndu-l, al doilea difuzîndu-l, conceptul inefabilității poeziei a făcut, pînă la cel mai recent critic literar de azi, o carieră solidă. Că farmecul poetic desfide prizonieratul oricărei formule critice se știe, așadar, și se afirmă de mult — și nu numai la noi. Abați francezi din secolele XVII și XVIII (Bouhours, Batteux și Du Cerceau) îl presimțiseră ca un *je ne sais quoi*, esteticieni germani (Herder și romanticii) și spuseseră de-a dreptul *unausprechlich* ;

iar cîte un apărător al „poeziei pure“ (Henri Bremond) avea să-i zică, de asemenea, *inefabil*; și cuvîntul a devenit în secolul nostru curent. El a devenit însă nu o dată și un pretext pentru justificarea teoretică a unor compuneri străine de fiorul liricii și a scutit deseori critica de orice efort de a formula cît mai riguros cu putință farmecul particular al poeților, fiindcă, zică-se indiferent ce, poezia rămîne numai teoretic informulabilă, reprezentările ei dimpreună cu celelalte mijloace expresive formulînd-o destul de clar. Inefabilă pentru critic, ea nu e incomunicabilă în conștiința creatorului ei, care în acest caz n-ar mai tipări-o.

Ne vom explica mai limpede prin *Elegia oului, a noua* de Nichita Stănescu, poezie mult controversată, publicată pe aceeași pagină de revistă cu *Monada* de Cezar Baltag. Nichita Stănescu, dintre tinerii poeți ai momentului, se află pe un punct de conștiință extrem; el ne vorbește de pe o *Ultima Thule* a lirismului, trăind o experiență nouă în evoluția lui, dar deloc nouă în poezie. Dacă încercarea este sau nu profitabilă, se poate judeca numai după rezultate și nu *„în principiu“*. Și aici s-au discutat cu aprindere anumite libertăți față de limbă și nu se poate spune că discuția ar fi lipsită de obiect. Dacă ne oprim însă la finalitatea poetică a versurilor, cred că, fără nici o relație cu *Oul dogmatic* al lui Ion Barbu, ciudată poate la prima lectură, „elegia“ lui Nichita Stănescu e dificilă, dar, după părerea mea, nu neinteligibilă. Mai întîi se cheamă „elegie“, fiind vorba de o neîmplinire, cum arată versurile din urmă: „Dintr-un ou într-unul mai mare / la nesfîrșit te naști, nezburată / aripă. Numai din somn / se poate trezi fiecare, — / din coaja vieții nici unul, / niciodată“. Viața resimțită ca embrion al unei realități superioare, embrion care trece din limite mai strîmte în limite mai largi, dintr-un ou mai mic în altul mai mare, iluzionat mereu de o naștere incompletă („gălbenuș jumătate, pasăre jumătate“), traduce o intuiție a naturii omului și poate a existenței lumii: „Ouă concentrice, negre, sparte / fiecare pe rînd și în parte. / Pui de pasăre respins de zbor, / străbătînd ou după ou, / din miezul pămîntului pîn' la Alcor, / într-un ritmic, dilatat ecou. / „Sinele“ încearcă din „sine“

să iasă / ca ochiul din ochi, și mereu / însuși pe însuși se lasă..."

Nu credem că ne înșelăm văzînd în elegia lui Nichita Stănescu zbuciumul identității eului după nonidentitate, instinctul transmutației naturii omenești în forme bănuit plenare, dar imposibile. Ceea ce rămîne totuși de discutat este nu atît faptul că un poem sau altul este mai dificil sau mai clar la lectură, — aici controversele se pot desfășura la infinit — ci în ce măsură cultivarea aproape exclusivă a acestei formule nu creează un sunet monocord, puțin propice originalității și audienței către care tinde prin însăși rațiunea ei poezia.

Regretabilă, așadar, la Nichita Stănescu, în momentul liric contemporan, moment accentuat criptic printr-o imitație, care în realitate reprezintă o regresiune a expresiei poetice la forme desuete, este paradoxala lui voință de diferențiere tocmai prin ceea ce nu-l diferențiază, cu alte cuvinte prin formula comună a stilului oracular. Căci dacă limbajul sensibilității, ca și sensibilitatea, își au legi specifice și pot părea totdeauna ciudate privite exclusiv rațional, principiul poeziei implică, în acest sens, o obscuritate aparentă, nicidecum de fond. Baumgarten, întemeietorul esteticii, avînd să precizeze domeniul noii discipline, afirma despre o cunoaștere prin sensibilitate : *Sunt perceptiones obscurae*. Aceste percepții turburi nu sînt străine de izvoarele artei și poeziei, dar nu conduc, în principiu, spre șaradă. Le găsim, de asemenea, dintre tinerii noștri poeți contemporani, cu deosebire la Marin Sorescu. Poet al problemelor existenței, pe care le ia în glumă, ca să nu-l dispereze, dar ajungînd astfel la un patetism de mare originalitate, Marin Sorescu a publicat în ultimul timp cîteva poezii cu bătaie neobișnuit de lungă. Între ele. una se numește *Butoiul* : „Luăm în brațe butoiul zilei / Și îi dăm cep / Sau îl împușcăm la întîmplare, / Să ne gîlgîie lumină / Pe ochi, pe gură și pe fruntea noastră, / A celor însetați și obosiți, / Care am făcut istoria omenirii / Pe jos. / Și-ncepem să jucăm în jurul butoiului, / Legănînd niște cîntece, / În care se repetă de-a valma / Drumurile, războaiele, femeile / Și alte cuvinte fără sens. / Și-ncep să ne placă tot mai mult. / Viața și mama ei de viață. / Să le facem cu ochiul /

Să mai împuşcăm un butoi / Şi încă o mie... / Şi nici nu ştim cînd ni se înmoaie / Oasele / Şi cădem cîntînd / În diferite moduri de moarte / Şi plutim pe valurile de lumină."

E aici o sinteză lirică personală a exultanţei de viaţă şi a nepăsării de moarte, o exprimare limpede a unei intuiţii deopotrivă de tulbure şi tulburătoare, figuraţie care sugerează luciditatea şi în acelaşi timp starea de euforie, înţelepciunea blînd sarcastică în aventura prescrisă umanităţii.

În ceea ce există mai valoros în lirica ceasului de faţă, deşi fiecare dezbate o problematică proprie, deosebindu-se prin concepţie, cît şi prin expresie, departe de a-şi suplimenta filologic, gramatical sau formalist „obscuritatea" percepţiilor, poeţii tind să exprime clar ceea ce noi, criticii, numim „inefabil". Obsesia „formulei" — manifestată fie prin ocolirea deliberată a narativului, fie prin cultivarea evidentă a lirismului de introspecţie — nu poate naşte în mod automat poezie. *Inefabilul*, acel *nu ştiu ce*, specific liricii, va mai face să curgă multă cerneală pentru a fi cît mai clar definit şi critica are aici un teren nelimitat de discuţii, interpretări şi definiţii. Poezia nu prosperă însă în formule închistate, construindu-şi în retortă reţeta inefabilului ; drumul ei duce spre eterna vibraţie a vieţii, spre gîndurile cele mai înalte ale oamenilor acestei vremi. Poeţii prefac cărbunele în diamant, aflîndu-se la egală distanţă de enigma oraculară, ca şi de platitudinea jurnalistică. Patriotismul poeţilor de azi, în socialismul luminat, care ne conduce pe toţi, se dovedeşte în creaţia autentică. În stimularea acestei creaţii, critica literară îmbrăţişează tot ceea ce se înscrie pe făgaşul marilor valori ale artei naţionale şi universale, receptivă la cele mai variate stiluri şi modalităţi. Receptivitatea largă a criticii nu poate să însemne însă eclectism al concepţiei estetice şi arbitrariul criteriilor ; datoare să nu rămînă rigidă, prizonieră a gustului propriu, critica îşi îndeplineşte menirea numai prin consecvenţa principiilor şi concepţiei despre artă şi viaţă, prin care estetica marxistă dezvoltă filonul de aur al marilor tradiţii umaniste ale culturii universale. În această lumină, poezia acestor ani, deschisă larg celor mai în-

drăznețe încercări, își poate urma evoluția fericită nu autocondamnîndu-se la prizonieratul formulelor ermetice desuete, ci inovînd *în substanță*, respirînd aerul tare al înălțimilor epocii.

II

Între publicul cititor și majoritatea poeților de azi există, în privința ideii lor despre poezie, o confruntare. Tăcerea criticii, care se ferește probabil să nu indispună nici publicul și nici pe poeți, o acoperă, lăsînd-o să se dezvolte în forme destul de inadecvate. Ce este altceva preluarea discuției de către umoriștii de estradă ?

Preferînd să absenteze din dezbatere, critica își neagă îndatorirea ei cea mai legitimă, nemaiavînd să se mire dacă mîine-poimîine publicul cititor, necondus de nimeni, își va da singur criterii de judecată și „parolierii“ de muzică distractivă vor fi glorificați ca poeți. De aceea, mai profitabil pentru mersul firesc al lucrurilor ni se pare să intervină critica, reasumîndu-și funcția părăsită din motive neglorioase.

Ca să poată vorbi liber, atît cu cititorii cît și cu poeții, e nevoie numai de hotărîrea ei de a nu se lepăda de sentimentul adevărului, de a lăuda fără gînd de adulație și de a blama fără intenții denigratoare.

E admirabil astfel că publicul de azi se interesează din ce în ce mai numeros de fenomenul poetic, chiar dacă forma acestui interes nu e deocamdată cea mai nimerită. De curînd, cu un prilej internațional, am aflat din izvoare autorizate, că în unele țări divorțul dintre cititori și poeți s-ar fi și pronunțat : criticul Yves Gandon, președintele PEN-clubului și al Sindicatului criticilor literari francezi, ne-a afirmat că cititorii nu au acolo nevoie de poezie, după cum poezia nu are nevoie de cititori. N-are importanță acum cine a întors spatele mai întîi ; fapt este că se desconsideră reciproc, cu tot atîta cordialitate.

La noi, dimpotrivă, cum am și spus acelor străini, împrejurări noi sociale au determinat participarea unui nu-

meros public, mai numeros decît oricînd, la spectacolul mişcării contemporane a poeziei ca şi la dezbaterea naturii ei secrete. Putem deci omagia publicul nostru literar pentru evoluţia lui pozitivă, care nu e de semnalat în alte ţări, deşi de mai veche cultură. Şi lauda pe care i-o aducem nu sconteazä din parte-i nici o favoare, ştiinţa favorurilor lipsind cu totul şi de multă vreme din practicile subsemnatului, după cum rezerva ce urmează nu se teme că şi l-ar înstrăina.

În concepţia noastră, deîndată ce formulăm această rezervă, e semn că elogiem publicul încă o dată şi mai înalt, crezîndu-l apt să primească şi adevăruri nemăgulitoare. Astfel, la cererea cititorilor ca poeţii să se exprime clar, aceasta fiind cauza confruntării dintre ei, e cazul să li se afirme că una este claritatea jurnalistică şi alta cea poetică. De cîteva ori, în istoria literaturii noastre, s-a făcut experienţa stilului informativ versificat, şi totdeauna cu aceleaşi rezultate penibile. Ceea ce doreşte publicul de la poeţi nu mai poate fi deci o proză versificată, ci o poezie autentică şi limpede.

Este însă claritatea poetică un concept chiar foarte limpede ? Eminescu se citeşte azi fără dificultăţi şi de aceea el e totdeauna amintit modernilor ca exemplu de aticism în exprimare. Dar impresia noastră despre stilul lui nu coincide deloc cu impresia contemporanilor. Că îl respingeau oameni de toată mîna, ca Gellianu şi Grama, faptul nu e de reţinut ; nici respingerea de către Macedonski, care nu era om de toată mîna, n-are altă semnificaţie decît că poeţii, închişi în structura proprie, se cam contestă între ei mai totdeauna ; uimitor este că oameni de mîna întîi ca Hasdeu, dacă nu şi ca Aron Densuşianu, au putut totuşi să-l pună sub rigori inexplicabile azi ; şi mai uimitor încă este că intelectualitatea întreagă a epocii renunţă la neînţelegerea ei faţă de Eminescu abia la începutul secolului nostru, cînd poetul e în sfîrşit admis în manualele şcolare. Eminescu a fost aşadar pentru publicul contemporan un poet obscur. Ca să devină mai tîrziu exemplu de claritate, el a trebuit să se clarifice în timp.

În aceeaşi situaţie faţă de contemporani s-a aflat marele poet Hölderlin. Ducîndu-se la Weimar să-şi citească

poeziile celui mai autorizat confrate, Goethe îl expediază scurt cu o scrisoare către Schiller, sub cuvînt că tînărul aparținea „școalei“ acestuia. Bineînțeles, lui Goethe, noul poet i s-a părut obscur, ceea ce nu mai pare azi, cînd Hölderlin e ca poet mai apreciat chiar decît zeul de la Weimar.

Fără nevoia de a mai evoca situații similare din alte literaturi, rezultă îndeajuns din cazurile Eminescu și Hölderlin că obscuritatea provizorie este de cele mai multe ori înfățișarea marilor poeți ; nu rezultă, se înțelege, că obscuritatea ostentativă este semnul poeziei și nici că de exemplul altor mari poeți neînțeleși la timpul lor trebuie să se prevaleze simplii amatori de notorietate literară, practicanți ai unui ermetism metodic ; dar aceasta o vom spune tot atît de limpede poeților, cărora ne vom adresa mai pe urmă.

Deocamdată reținem numai atît : versurile neclare nu sînt principial de respins. Publicul iubitor de poezie va înțelege desigur propria-i nevoie de a avea pe cineva care să-i înlesnească deosebirea între talent și fabricație. Căci a vorbi bine românește nu e suficient ca să înțelegem pe poeți. Și tendința de a-i judeca, fără să ne fi educat o anumită facultate necesară, există mai în fiece om.

Ne sfiim pe drept cuvînt să ne amestecăm într-o discuție de fizică termo-nucleară, fiindcă în cazul cel mai benign ni s-ar arăta cu îndreptățire ușa, în timp ce ne credem foarte autorizați să ne dăm cu părerea despre toate chestiunile literare, de îndată ce vorbim bine limba respectivă. Și ne spunem cu ingenuitate sau numai gîndim că pentru aprecierea poeziei nici nu mai trebuie altceva.

Totuși mai trebuie. Mai trebuie cel puțin, fiind vorba de poezie actuală, putința de a distinge între obscuritatea aparentă și bolboroseala modistică, între incoerența funcțională a expresiei poetice și expresia voinței de incoerență, între autentic și inautentic. Orice am face, azbestul, lemnul și alte materiale, utile vieții în atîtea scopuri, rămîn impenetrabile la curentul electric, fiind rele conducătoare de electricitate. E de admis că dacă simțul poeziei și facultatea critică pot fi educabile, unde există,

sînt și conștiințe omenești impenetrabile la poezie, adică rele conducătoare de acest curent spiritual nu mai puțin obscur în natura lui decît curentul electric.

Dar să trecem acum de la publicul cititor, care ni s-a spus că ar vrea să țină locul criticii absente cu îndreptățirea numai a interesului pentru poezie, la poeți : și le vorbim cu aceeași liniște nepreocupată de sufragiile sau de mînia lor, cu care le-am mai vorbit. Aplaudăm astfel voința de noutate a poeților de azi mai mult decît voința de a imita pe cei vechi. Instinctul noutății de simțire și expresie este în literatură un alt nume al instinctului vieții. Inovatorii sînt în adevăr factori de promovare ai unei literaturi și îi preferăm celor care imită pe maeștrii fie vechi, fie noi, imitația fiind singurul fel de decadentism pe care îl cunoaștem.

N-am spune adevărul întreg dacă însă n-am adăuga, aflîndu-ne la nivelul mișcărilor de înnoire lirică, observația că voința de noutate, deși semn de tinerețe neaservită modelelor clasice, dar urmînd adesea modele, fierbe sterilizant și numai noutatea fără voință e producătoare de valori. Nu ne lipsesc azi asemenea poeți, despre care am scris și vom mai scrie, ei reprezentînd certitudinea progresului față de trecut ; numai că nu despre ei e vorba, fiindcă nu ei dau impresia primă și de număr a lirismului contemporan.

Această impresie vine de la cohorta de poeți care își robesc lăudabila voință de noutate a tinereții unui ezoterism nivelant, acelei industrii comune de imagini abstruze, idee neajunsă la exprimare, vrăjitorie fără vrajă și incantație fără cîntec. Paradoxul conformismului în inconformism le subminează fatal tinerețea și poezia. Și mirarea cea mai legitimă este că mai toate revistele de literatură, după ce au cultivat proza rimată, ritmată sau doar ușor metaforizată, cultivă de cîțiva ani această poezie în uniformă, de data asta, europeană.

Ce poate însemna, bineînțeles, poetic, secvența de patru strofe *Pădurile erei* (autor Sorin Mărculescu, în *Ramuri,* 15.XI.1966) ; „Sora mea străpunsă de neliniști / ce departe ești și ce stingheră / barda mătăsoasă prin ariniști / tremură strujind un cep de eră / așchii sar din mînătărci și raze / țesături destăinue arinii / dezlegați de

umbre și extaze / pe prundișul ultim al luminii // ai rămas fluidă și înaltă / dăltuită din foșniri căzute / peste trunchiuri trupul tău tresaltă / irizînd mesteceni și cucute / sora mea ce lovituri suave / ca să ieși din apele pădurii / se îmbie sori peste epave / mătăsoși ca muchia securii".

Sub mască unanimă apar și poetesele, ca în *Aspru* (autoarea Sabina Roiu, *Ibidem*) : „Toți pașii pe care-i fac / țin de trigonometrie, toate / cuvintele pe care le spun / sînt algebră — vectori și / ecuații // Cu atît am rămas ; / cu pașii-n cuvinte / și cuvintele-n mers // Nici o metaforă nu se / mai naște din / asemeni rigori apodictice —/... linia curbă, linia / frîntă, în murmurul / orelor fără de timp / mă-mbină cu seceta. // Vino !"

Mai are critica vreun drept să ceară publicului, care respinge în formele lui asemenea versuri, să distingă între obscuritatea autentică și cea de laborator ? La un fel de delir lucid se ajunge în *Versuri* (autor Virgil Mazilescu, *Ramuri,* 15.X.1966) : „Înalt surîzînd trei și cu trei fac șase / înalt surîzînd am susținut îndărătnicul adevăr / înalt surîzînd sub măcinarea de tramvaie / îmi spunea : orice înserare de aprilie / se bea cu paiul pentru a fi savurată / și ce frumos, dar ce frumos pentru că atît de / frumos au stat aceste două adevăruri față în față"... etc. etc., versuri pe care le concurează acelea, agravate de vulgaritate și grotesc, ale lui Vintilă Ivănceanu. Evident, nu putem cita atît cît ar da ideea exactă a întinderii acestui rău, care sterilizează poate talente reale ; dar afirmăm că el bîntuie nestingherit mai pretutindeni în revistele noastre, inclusiv cele bucureștene, frumoasa publicație *Ramuri* constituindu-se însă în seminarul neoriginalității prin originalitate.

Poeții aceștia par a spune totuși, cu dezarticularea lor ideativă, că n-au nevoie nici de public cititor, nici de criticii chiar care opresc publicul de la aprecieri directe. Și le-am înțelege izolarea, prin insistență, deliberată față de limbajul social și de societatea însăși, dacă ar trăi pe acele meridiane unde însingurarea lor ar avea un sens. Căci știam și am crezut că societatea capitalistă, nedreaptă în înseși temeiurile ei, își împinge poeții la solipsisme de tot felul.

Dar cei de la noi, despre care vorbim, sînt copiii ocrotiți ai societății noastre și atunci lirismul lor sibilin ce înseamnă ? Nu se ruinează astfel ideea că voința de obscuritate poetică este un reflex social ? Nu, nicidecum ! Avem de-a face doar cu o naivă apucătură imitativă, simptomatică prin extensiune și îngrijorătoare mai cu seamă prin acreditarea teoretică a ceea ce, destul de frivol, s-a numit lirismul experimental. Atîta tot !

Numai că ideea de „experiență lirică“ ne amintește de unii poeți francezi ca Gérard de Nerval și Arthur Rimbaud ; primul a anexat literaturii poetice lumea onirică, iar al doilea — tăcerea de dincolo de cuvinte, amîndoi întreprinzînd experiențe personale, adevărate supuneri ale naturii omenești la încercări vecine cu moartea, experiențe plătite greu de fiecare în parte, făcute cu alte cuvinte pe cont propriu și nu pe contul vreunui Fond literar sau capitol de buget socialist.

Nu vom încheia fără să atragem atenția și asupra unei alte spețe de poezie, tot atît de cultivată în paginile aceleiași reviste craiovene. Cineva, care este declarat „trubadur al heraldicei moderne“, semnează versuri de felul acestora din *Biografii imaginare* (autor Mircea Ivănescu, *Ibidem*)“ : „Mopete scrie un poem despre Mopete / stînd la masă în local, scriind de zor / despre Mopete — (Mopete are pe masă un tom impunător / cu minunății despre Evul Mediu — și pete / de cerneală pe degete, demult ce-și scoate notițe). / Mopete din poemul pe care-l scrie el însuși / își face închipuirile lui despre dînsul, și / crede că este independent — însă bufnițe — / semne ale rațiunii — îl pîndesc pe propria lui frunte, / pentru că ele știu că Mopete este doar o creație / care depinde de orice măruntă aberație / a lui Mopete cînd bea...“ etc..., etc..., în alte cam o sută de versuri asemănătoare. Satiră a ideii de poezie sau ce poate fi altceva ?

Un chef similar de cuvinte, nezădărnicit nici de gingășia sălbăticiunilor față de femela-mamă, soție sau iubită (așa încît nu i se poate zice subuman), e în *Femeia de ciocolată* (autor Valeriu Sîrbu, *Ramuri*, 15.VI.1966) ; „Femeia mea, simbol al singurelor patimi și pasiuni lumești, / femeia mea de ciocolată, chin al cărnii mele de plăceri și ideal total. / Să dezbrăcăm femeile noastre de

toate mătăsurile și nyloanele lor rafinate, / să le netezim aroma și catifelata lor rotunjime / cu palmele noastre iritabile, irascibile / și să le înfulecăm ca pe o ciocolată de alune pe nerăsuflate. / Nu uitați în extazul fericirii voastre supreme / că femeia de ciocolată se înlocuiește la cofetării, / unde laboratorul central fabrică sute de sorturi pe zi : / cu cremă, cu fistic, cu volănașe de spumă...“ etc..., etc..., în voia unei imitații vulgare a sarcasmelor lui Constant Tonegaru (v. *Plantații*, 1945).

Despre acești poeți „originali“, care știu numai că de la cuvîntul „Muză“ vine „amuzament“, ca și despre dezarticulații de mai nainte, confratele lor mai mare, Miron Radu Paraschivescu, afirmă sub titlul *Unde ne sînt clasicii ?* (*Ramuri*, 15.XI.1966) : „...dacă ar fi și cinci puncte cardinale, aș putea să risc afirmația că fiecare dintr-înșii le reprezintă“, ei fiind „clasicii modernismului“. Poetul de mult admirat Miron Radu Paraschivescu nu ni se pare totdeauna de admirat în ipostază de critic. Vrînd, cum spunea în bilanțul *După un an* (*Ramuri*, 15.I.1966), să favorizeze la fiece nou poet „vrednica năzuință de a aduce o voce distinctă în concertul tinerei noastre literaturi“, — fapt întrutotul lăudabil și cîteodată chiar izbutit — el îi încurajează la indistincția fie a obscurității metodice, fie a toanei umoristice.

Poesis nu este însă Pythia, care delira în fumigații toxice, după cum nu este nici clovnesă modernă, oricît de năstrușnică.

I

COMEMORATIV

La 31 august 1867, în vîrstă de numai 46 de ani, dar arătînd nefiresc de albit și calcinat chiar pentru un septuagenar, imobilizat de peste un an de paralizia unei jumătăți a trupului, lovit la scurt timp și de afazie pînă la a nu mai putea decît să scrîșnească înjurătura prescurtată „Crénom“ *(„Sacré nom de Dieu“)*, murea într-un spital parizian Charles Baudelaire. De pe urma lui rămînea o legendă biografică grea și o operă literară ca și necunoscută, deși tipărită.

Legenda enormă îi acoperise cu totul valoarea operei. Conduita suspectă de școlar pubescent îi adusese mai întîi eliminarea din liceul „Louis le Grand“; părinții înșiși, mama și tatăl vitreg, colonelul Aupick, alarmați de tinerețea lui dezordonată, după măsuri chiar militare ca arestarea recrutului nesupus, îl trimiseseră în Indii cu gîndul ca această aventură maritimă dirijată să-l vindece poate de gustul pentru situațiile reprobabile și extraordinare; scăpase însă de sub privegherea căpitanului, căruia îi fusese încredințat, furișîndu-se din insula Bourbon (Réunion) pe un alt vapor, cu care revenise la viața ostentativă de acasă, spre uimirea tuturor; ceruse la majorat partea cuvenită legal din moștenirea de la tatăl său, înjumătățind-o în doi ani cu instalarea somptuoasă în „Hôtel“-ul Pimodan din insula Saint-Louis, cu îmbrăcămintea costisitor și variat excentrică (neagră sau albastră, nasturi metalici, umeri lați, cravată roșie, mănuși roz), cu petreceri prelungite în tovărășii feminine de culoare sau de cea mai depravată condiție și cu experimentarea pînă la istovire a narcoticelor; familia îl puse bineînțeles sub tutelă judiciară, ca să cruțe ce mai era de cruțat din patrimoniu ca și din sănătatea-i foarte zdruncinată, dar nevoia de bani subsecventă îl azvîrlise în publicistică și în neagră boemă, din care nu

i se mai ridicase decît legenda biografică de ins dezorbitat; dintre versurile sale, recitase de nenumărate ori la cerere, în fumul gros al cafenelelor, mai cu seamă *Une Charogne* şi *Le Vin de l'assassin*, ştiindu-se de la un timp că ele făceau parte dintr-un volum, care aveau să se cheme *Les Lesbiennes*, apoi *Les Limbes*, şi în cele din urmă, botezate, zice-se, de azi obscurul contemporan Hippolyte Babou, *Les Fleurs du Mal;* în sfîrşit volumul aşteptat apare şi procesul în justiţie, care i se intenta, aducîndu-i condamnarea pentru a fi vătămat morala publică, îl preface în sperietoare funestă, incarnaţie a viciului şi a satanismului. Spaima provocărilor lui, unele de-a dreptul naive, ca a-şi vopsi părul în verde, altele amuzat sinistre ca a declara delicioşi creierii de copil prăjiţi, adăugată la efectul procesului, îi acoperise geniul cu totul. Pînă în anul morţii şi un bun timp chiar după moarte, opinia comună îi face concesia de a-l socoti cel mult o ipostază mai alarmată a romanticului macabru Petrus Borel.

Sub această legendă mocnea însă o glorie unică. El era la această dată criticul plastic, muzical, şi literar din *Curiosités Esthétiques* şi *L'Art Romantique* (titluri editoriale postume), al căror cuprins, tipărit mai întîi de autor prin revistele vremii sau în broşuri, pusese în circulaţie noi concepte ale gîndirii estetice şi valorificări critice de artişti contemporani, cum nu mai întreprinsese nimeni. Ideea de „modernitate" şi „imaginaţie", prin care Baudelaire depăşise estetica romantismului, ca şi aplicaţiile lui eseistice, privind pictori (Delacroix, Guys), muzicieni (Wagner) şi scriitori (Hugo, Gautier, Flaubert), întemeiază altă estetică şi altă critică. Abia în zilele noastre avea să se vadă că nu Sainte-Beuve, nu Taine şi nici cu atît mai puţin Brunetière, fusese esteticianul şi criticul secolului XIX francez, ci „publicistul" Baudelaire. „Diferitele studii, spontane sau ocazionale, ale lui Baudelaire despre frumoasele arte, despre literatură şi muzică trebuiau considerate în primul rînd drept creaţii tot atît de geniale ca *Les Fleurs du Mal* şi *Le Spleen de Paris*. Ele conţin o adevărată doctrină estetică, filozofică şi mistică", avea să afirme, după o sută

de ani, Y. G. Le Dantec, editorul din 1954 (prima *„Pléiade“*), întrunind toate sufragiile.

Poetul „florilor maladive“ şi al „poemelor în proză“, damnat şi condamnat, zăcuse în epocă nerecunoscut, ca şi esteticianul şi criticul. Tipărite în timpul vieţii lui, primele două ediţii din *Les Fleurs du Mal* (1857 şi 1861), ediţia întîi din *Les Epaves* (1866) şi *Petits Poèmes en Prose* (sau *Spleen de Paris),* acestea risipite prin reviste, departe de a-l fi revelat ca poet, îi agravaseră legenda biografică, sub care murea în 1867. Totuşi, poetul avea să cunoască o resurgenţă mai apropiată decît criticul, deşi tot postumă.

Mai întîi nu i-au lipsit cîţiva contemporani iluştri, care au căutat să-l sprijine în tragica lui aventură: Hugo, Flaubert, Gautier, Leconte de Lisle, Barbey d'Aurevilly şi chiar prudentul peste măsură Sainte-Beuve. Acestuia din urmă, criticul cel mai acreditat al vremii, mai nimeni nu-i va trece cu vederea teama de a nu-şi periclita poziţia socială, susţinînd deschis un poet atît de bizar. Dar tot atît de adevărat este că intervenise totuşi, oricît de precaut, după apariţia celei de-a doua ediţii din *Les Fleurs du Mal* (1861). Fraza des citată de atunci: „Acest chioşc ciudat, construit din mici bucăţi de lemn colorate *(en marqueterie)*, de o originalitate concertată şi compozită, care atrage de cîtva timp privirile asupra capului extrem al Kamciatkăi romantice, aşa numesc eu *Nebunia Baudelaire*“, conţinea şi prietenie neacoperită de abilitatea stilistică.

Ceea ce i se poate obiecta azi e mai puţin reţinerea tactică şi mai mult incompleta, dacă nu chiar greşita intuiţie critică. Sainte-Beuve văzuse în adevăr doar rece „marchetărie“ de umbrar estival acolo unde climatul nordic, viscolit, ar fi spulberat într-o clipă un asemenea adăpost de plăceri uşoare. Iar în al doilea rînd, cu mult mai obiecţionabil, el considera opera poetului numai ca o „Kamciatkă romantică“, punct terminus al unui continent cunoscut, în timp ce Alaska altei geografii morale ar fi putut indica exact uriaşul şi încă neexploratul continent modern, pe care îl prefigura. A vedea o pe-

trecere amatoristă de meşteşugărie artistică în locul încleştării unor multiple şi devastatoare antinomii morale, ca şi a răsturna realitatea unui început de *terra ignota* într-un sfîrşit de pămînturi vechi, punea astfel pe critic în singura situaţie dificilă.

Mai sagaci se dovediseră alţi prieteni. Théophile Gautier, Barbey d'Aurevilly şi chiar impersonalul Leconte de Lisle îi sondaseră mai adînc noul lirism. În eseuri devenite celebre, fiecare dintre aceştia îi revelase patosul antinomic, vampirismul şi caritatea sau perversiunea şi fecioria, ca primul, arhitectura secretă a operei şi influenţa ei viitoare, ca al doilea, viziunea dantescă (intuiţie de mare viitor), ca al treilea. Fără să fie critici profesionali şi poate tocmai de aceea, ei puseseră în vedere din epocă drama lirică nemaiîncercată de nici un alt poet anterior. Şi, fapt remarcabil, afirmaţiile lor coincideau exact cu ceea ce însuşi Baudelaire gîndea despre sine.

Într-o scrisoare plină de deznădejde că i se refuza tipărirea ediţiei a treia, el îşi dezvăluise în adevăr natura duplicată, irepresibil divergentă faţă de sine, mărturisindu-şi astfel sfîşierea intimă, din care răsăriseră *Les Fleurs du Mal* : „...în această carte atroce mi-am pus toată *inima*, toată *duioşia*, întreaga mea *religie* (travestită), întreaga mea *ură*", dar „este adevărat că voi scrie contrariul, că voi jura pe toţi zeii că e o carte de pur *meşteşug („d'art pur")*, de *maimuţăreală*, de *jonglerie*, şi voi minţi ca un şarlatan *(„arracheur de dents")*. Compunerea din atrocitate şi duioşie, din ură şi evlavie, ca şi mişcarea concomitentă la spovedania dezminţită de cinism estetic, la autenticitate arzătoare şi rece artificiu, indica în acest strigăt epistolar sorgintea tuturor antinomiilor morale care îl devastaseră. În poezia *L'Héautontimoroumenos*, strofa penultimă îi rezuma încă mai clar multipla crucificare :

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !

Versuri ca acestea și opeme întregi ca *À Une Madone* sau *À celle qui est trop gaie* își replică dramatic pe spațiul propriu, răsturnîndu-și afirmația lirică inițială. Conflictul poetului cu familia și societatea filistină, deși real și cultivat de el cu ostentație mai totdeauna histrionică, putînd justifica împovărătoarea legendă biografică, devine dintr-o dată secundar, față de conflictualitatea naturii lui. Răspîntie pe care se încaieră vînturi opuse, *Les Fleurs du Mal* ridicase cortina de pe cel mai contradictor spectacol spiritual. Clasicitatea formei și erupția sufletului modern, împărțit între chemările unei divinități pierdute și acelea ale unui satanism răzbunător, între sentimentul limitelor ontologice și sentimentul infinitului, între erotismul virginal, cu accente dantești de *Vita Nuova,* și deviația erotică, între inocență și sadism, între gingășie și sarcasm, între emoție și mistificație, între necesitatea ordinei arhitecturale și deopotrivă a subversiunii materialelor de construcție, se sfidau reciproc, apucîndu-se de piept. Ca să poată fi cuprinsă deodată, multipla dispută baudelaire-iană abia încape în opoziția dintre raționalitate și aventură.

Față de dramatismul ei, jocul romantic de-a antiteza, îndeosebi hugolian, apare doar ca procedeu exterior, scos dintr-o recuzită tehnică. Se înțelege că elementele de compunere ale acestui grandios spectacol liric nu erau, disociate și în sine, cu totul noi. Ele sînt evident raportabile la o tradiție mai veche sau mai recentă. Astfel *raționalitatea* geniului baudelaire-ian stă desigur în legătură genetică cu structura spiritului francez, iar aventura poate fi în parte preluare a conduitei stîngii revoluționare a romantismului. Jean Prévost, în *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétique*, indică relațiile poetului nou cu mai toată poezia franceză de la Ronsard și Racine pînă la Gautier și Banville. Însăși confruntarea dintre ordinea deliberată și impulsiunea de a-i spulbera în felurite chipuri limitele nu este de neasociat cu tipologia antinomică a operei lui Edgar Poe, care îl „plagiase... cu anticipație", după o vorbă a sa.

Critica de „izvoare“ a mers în această direcție pînă la identificarea chiar a unor metafore sau versuri în alți scriitori. Șe știe azi, de exemplu, că sonetul *Correspondances,* căruia simbolismul își datorează cel puțin numele de curent poetic și noutatea sinesteziei senzațiilor, a putut folosi sugestii din *Kreisleriana* lui Hoffmann și *Al. Aaraaf* al lui Poe (v. *Notes et Eclaircissments* și *Etude Biographique* ale ediției Jacques Crépet). Și astfel de cercetări se mai întreprind încă. Cea mai recentă este *Baudelaire et Pierre Dupont. La Source d'Inspiration de L'Inventation au Voyage* de Daniel Grojnowski (v. *Europe,* Avril-Mai, 1967, număr comemorativ).

Dar, fie în aspectele ei tradiționale, fie în analogii posibile și chiar împrumuturi, noutatea absolută a poeziei lui Baudelaire stă în factorii ei inanalizabili și anume în puterea de somație cu care oprește în loc pe cititor și de însămînțare a liricii universale pe o perioadă neîncheiată încă. Nici idealul de glorie, la care se încălzea el însuși, după cum se vede din corespondența lui, nu se suprapunea peste întreaga cuprindere istorico-literară a influenței sale. Căci Baudelaire se visa emul al lui Byron și Hugo, fără să știe, deși conștient de geniul propriu și de ratificarea viitorului, că urmările operei sale vor depăși în timp, dacă nu și în spațiu, influența atît a unuia cît și a celuilalt.

Exceptînd pe Barbey d'Aurevilly, care îi desluşise într-un fel marele destin, nici un alt contemporan nu-și dăduse seama de proporțiile fenomenului Baudelaire. Numai niște tineri ai generației imediat următoare, pe numele lor Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine și Villiers de L'Isle-Adam încep, neluați în seamă, să-i glorifice opera și acțiunea, poetul fiind în curînd pentru Rimbaud-negatorul *„un vrai Dieu“*, în timp ce tînărul poet englez Charles Algernon Swinburne, care va reprezenta, prefațîndu-i universalitatea, prima radiație extrafranceză a geniului baudelaire-ian, i se și declarase discipol din 1862 *(The Spectator,* 6 sept.).

II

BAUDELAIRE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Opera lui Baudelaire pătrunde în literatura română destul de timpuriu şi deopotrivă destul de întîrziat. Primul contact se produce cu cîteva luni înainte de moartea lui, mai exact acum o sută de ani şi cinci luni ; urmează în tot acest timp alternări în zigzag de traduceri, imitaţii şi asimilări, cele mai fecunde şi totodată mai contraversabile fiind bineînţeles asimilările ; iar ultimul contact e semnalabil chiar în zilele noastre prin traduceri datorate tinerilor poeţi contemporani. Procesul, în durata lui, se întregeşte însă paradoxal, deci firesc pentru spiritul baudelaireian ; de două ori paradoxal, o dată pentru că asimilarea geniului poetic nou, care va naşte la noi doi mari poeţi, precede perioada de traduceri masive, dacă nu complete, şi a doua oară fiindcă literatura noastră cunoaşte mai întîi, spre deosebire de alte literaturi, pe criticul de poezie, pe traducător şi apoi pe poet.

Astfel, primul om de la noi care se opreşte asupra numelui său şi îi consemnează publicistic una dintre lucrări este Titu Maiorescu. La începutul anului 1867, cînd criticul român ia cunoştinţă de noul critic francez, necunoscut ca atare nici la el acasă, unde îl copleşea încă doar faima de personaj malefic şi aventuros, Baudelaire era de cîţiva ani traducătorul operei lui Edgar Allan Poe. Poveştile *„of grotesque and arabesque“* ale acestuia, după o trudă care acoperise aproape cincisprezece ani, deveniseră în traducerea franceză a lui Baudelaire *Histoires extraordinaires*. În această traducere citeşte Maiorescu pe Edgar Poe, şi criticul concepe pentru scriitorul american una dintre cele mai durabile admiraţii ale sale, astfel că după un timp el îşi va nota în caietul de *Însemnări zilnice* numele „preferaţilor“ săi : „Poe şi Schopenhauer“. Dar el citeşte totodată şi prefaţa traducătorului francez.

Despre prefaţă ştim azi că ea conţine ideile de estetică a poeziei lirice, pe care Edgar Poe le exprimase în *Philosophy of Composition*, tradusă de asemenea de

Baudelaire sub titlul *Génèse d'un Poème*. Iar prefațatorul, cum singur spusese altundeva, se descoperise pe sine în poetul american, care îi formulase cu douăzeci de ani mai înainte propriile gînduri. Și sentimentul acestei identități de gîndire îl dusese pînă la a-i reproduce ideile în prefață fără semnele citării sau menționarea numelui ; mai mult decît atît, scriind studiul despre Théophile Gautier, Baudelaire cere voie să se citeze pe sine și citează unele afirmații din prefață, care sînt însă reproduceri nearătate din Poe. Unii cercetători ca P. Valéry se vor mira îndeajuns, chiar ținîndu-l de rău pentru aceasta. Dar fapt este că niciodată nu s-a văzut ca doi mari poeți, cum e cazul Poe-Baudelaire, să creadă, cu aceeași putere de a merge la ultima consecință, în raționalitatea inspirației, în inerența originalității poeților și în componenta de ciudățenie a oricărei frumuseți artistice. Încît se poate pe drept reține că ideile estetice din prefața traducerilor lui Baudelaire, peste realitatea precedenței lui Poe, aparțineau amîndurora tot atît de organic.

Oricum ar fi, Maiorescu, preluînd el însuși din Baudelaire cîteva idei estetice ale lui Poe, ca să-și susțină afirmarea lor în *O cercetare critică asupra poeziei române în 1867* (partea a doua *Condiția ideală a poeziei*), trimite pe cititor la traducerea franceză a *Povestirilor extraordinare* : e întîia dată cînd se citează la noi o lucrare a lui Baudelaire. Din admirație față de scriitorul american, Maiorescu va îndemna de asemenea pe Eminescu și pe Caragiale să traducă din el, dar după textul francez, cîte o povestire sau două ; și Eminescu va traduce astfel *Morella*, iar Caragiale *Le Masque de la Mort Rouge* și *La bouteille d'Amontillado*. Numele lui Baudelaire, critic și traducător, a fost prin urmare cunoscut de cei trei mari clasici ai literaturii noastre mai înainte de a-i cunoaște numele de poet. Și nici nu avem dovezi că vreunul dintre ei s-ar fi oprit asupra poetului, de care fie că nu se interesaseră mai îndeaproape, fie că difereau prea mult ca să-l rețină.

Dat tot un „junimist" va deschide și seria de traduceri din poeziile lui. Inițiatorul este V. Pogor : el publică în *Convorbiri literare* (nr. 3 din 1870), *Țiganii*

călători și *Don Juan în infern,* trecînd apoi la alte preocupări decît aceea de traducător al noului poet. Exemplul nu-i este urmat nici de revista în care îl dăduse, nici de altele. Abia peste cinci ani, un neidentificat P. E. semnează timid *Tristețea lunii* în efemera *Revista junimii* (nr. 1 din 1875), pentru ca după cîteva luni Ciru Oeconomu, mai curajos atît în semnătură, cît și în alegerea bucății traduse, să tipărească în *Revista contemporană* (nr. 8 din 1875) chiar *Lesbos,* adică una dintre cele șase poezii condamnate la Paris. Mai trec însă douăzeci de ani și numai către sfîrșitul secolului se mai trezește un oarecare interes pentru poetul care în Franța era acum de-a dreptul celebrat. Dintre traducătorii momentului, G. D. Pencioiu semnează în *Lumea nouă literară și științifică* (nr. 1 din 1895) *Cei șapte moșnegi,* iar Vladimir Chardin apare în *Revista literară* (nr. 5 din 1897) cu *Cînt de toamnă* după *Spleen,* care este din 1896. Și aceiași ani, care încheie secolul, mai aduc poezii traduse de C. Z. Buzdugan *(Frumusețea, Plînsul unui Icar, Orologiul, Moartea săracilor),* de Mircea C. Dimitriade *(Abel și Cain)* și de M. Codreanu *(De-ar fi putut... Beția unui solitar, Prăpastia, Moartea săracilor),* ale acestuia din urmă fiind datate 1889, dar apărînd doi ani mai tîrziu în *Evenimentul* (nr. 103).

De mirare este că Mircea C. Dimitriade, cunoscut ca poet de atitudini moderne al *Literatorului* și ca discipol devotat al directorului acestei reviste înaintate, Al. Macedonski, nu se arată mai interesat de *Les Fleurs du Mal.* Explicația poate fi că nici maestrul său, deși speriind pe unii contemporani cu inspirația macabră, cu satanismul și exaltarea senzorială, care îl apropiau de marele poet francez, și avînd despre poezie unele idei estetice învecinate cu ale lui, nu ținuse totuși a-i cunoaște opera îndeaproape. El fusese în această privință mai ispitit de *modă* decît de *modernitate,* și moda ultimului deceniu al secolului se reprezenta îndeosebi prin doi urmași tîrzii și minori ai lui Baudelaire, prin macabrul Rollinat, un Petrus Borel al simbolismului, și prin complicatul instrumentalist René Ghil. Către ei mersese și mergea încă entuziasmul lui Macedonski, ceea ce hotăra poate și atitudinea de indiferență față

de Baudelaire al lui Mircea C. Dimitriade. Indiferența lui Macedonski este însă mai de mirare și ea rămîne aproape de neînțeles ca factor de întîrziere a influenței directe a marelui poet asupra poeziei românești.

Un rol negativ în același proces are *Vieața nouă*, revista lui Ovid Densusianu. Apărînd pe urmele *Literatorului* ca organ al influenței franceze și al simbolismului românesc, această publicație, în primul deceniu al secolului nou, cum acțiunea ei se dovedește mai fecundă, atrage atenția de asemeni asupra unor simboliști francezi ca Henri de Regnier, Émile Verhaeren, Albert Mockel, A. Samain, Charles van Lerbergue și alții, urmași din a doua și a treia generație baudelaire-iană, nu însă asupra maestrului și părintelui tuturora, Ch. Baudelaire. În acest timp, traducerile apărute prin alte reviste sînt tot puține, insistența lui C. Z. Buzdugan fiind cea mai semnalabilă ; și ele continuă să fie încă sporadice după 1910, deși într-un ritm ceva mai viu, care aduce chiar un volumaș de selecțiuni din *Petits Poèmes en Prose* în traducerea lui Al. T. Stamatiad (1912) și cînd Șerban Bascovici este traducătorul cel mai asiduu al momentului.

Se produce însă un fapt nou care abate aproape douăzeci de ani atenția istorico-literară de la traduceri, anulîndu-le însemnătatea datelor de apariție. Poeții noi dinainte și după 1910, simboliști ieșiți de sub autoritatea fie a lui Macedonski, fie a lui Densusianu, citesc în original pe Baudelaire. Cum pînă la ei nici un poet mai de seamă de la noi nu-l cunoscuse decît prin intermediari (traducători sau discipoli francezi tîrzii), contactul nemijlocit naște imitația, legitimează reminiscența și, în două cazuri fericite, dă loc la fecunde asimilări. Cît privește imitația și reminiscența, asemenea urme de cult baudelaire-ian, fie uneori chiar în opere de real talent, sînt evidente la poeții noi dintre 1908 și 1914. Atitudini lirice, metafore și adesea versuri necontroversabile trec din *Les Fleurs du Mal* în poeziile „splendidei generații“, cum singuri își spuneau Ion Minulescu, N. Davidescu, Al. T. Stamatiad, Eug. Ștefănescu-Est etc. Dar faptul capital, care distrage cu totul atenția lirico-literară de la traduceri, este asimilarea substanței mare-

lui poet francez prin T. Arghezi și G. Bacovia. Amîndoi aceștia preiau în tinerețe unele motive lirice caracteristic baudelaire-iene, pentru ca la maturitate să se declare personalități originale.

Deplin format în 1916, cînd i se tipărește volumul *Plumb*, G. Bacovia evocase descompuneri de cadavre, scene funerare, obsesii, degradări și agonii ale materiei, ceruri vinete și joase, aproape terestre, ploi murdare, putrede și regresiv istorice ; gemuse înăbușit sub un *spleen* urban fără deschideri, deși provincial, a cărui încenușare (cîrciuma, bordeiul, muzica militară de duminică, goarna cazărmilor mărginașe sau cîte-un vals de pian deznădăjduitor de romantic și demodat) o agravau, universalizînd-o ca metaforă obsedantă a „plumbului" existenței ; în sfîrșit, chiar ajungînd să concentreze un astfel de material liric în capodopere certe, el folosise unele motive baudelaireiene ușor de identificat și mai cu seamă disociase antinomia fundamentală a maestrului francez, materie-spirit, cultivînd excesiv formele decadente ale materiei. Fiind și numai așa un poet autentic, Bacovia își deslușise neîntîrziat însă unicitatea : declinul materiei, nerăscumpărat în spirit ca la Baudelaire, atrage dimpotrivă și declinul spiritului, funcțiile conștiinței retrăgîndu-i-se în fiziologie, în senzație și instinct, în simple automatisme de viață, care se dispensează de expresia construită și se satisfac în inarticulabil, în gemete, exclamații, onomatopei și repetiții. El este astfel, din cîți cunoaștem, singurul poet al demiterii din conștiință și al aspirației, sub nivelul fiziologic, la inerția și muțenia minerală.

Pînă în 1916, Tudor Arghezi era, după un scurt preludiu macedonskian, autorul ciclului de poezii *Agate negre*, care circula intens, printre novatorii ceasului, în copie manuscriptică și din care tinerii recitau îndeosebi *Litanii*. Aceasta conținea un lirism sumbru, dezvoltat din contemplarea necrofilă a cadavrului iubitei ; părul „plantă de infern", răceala gurii vinete și alte amănunte de senzațional poate voit trimiteau la sorgintea lor inchestionabilă, care se afla în *Les Fleurs du Mal*. Dar T. Arghezi, în scurt timp, avea să cuprindă, spre deosebire de Bacovia, experiența întreagă a complexului



de antinomii baudelaireiene, asumîndu-şi miezul lor patetic. El nu va disjunge ca Bacovia materia de spirit, ca să cultive numai unul, oricare ar fi acesta, dintre termenii opoziţiei. Percepţia coruptibilităţii materiei şi a elevaţiei spirituale, cu tot ceea ce deriva din ambii ei termeni ca forme depresive şi exultante ale limitării şi ale infinitului, sau ale piericiunii şi ale eternităţii, este la el fapt liric indisociabil. Şi marele poet se şi declara ca atare din chiar faza asimilării baudelaireianismului.

Într-o măsură, el ar fi putut spune despre Baudelaire ceea ce acesta spusese despre Edgar Poe, că fusese copiat anticipativ în altă limbă. Diferenţe remarcabile încep însă a-i particulariza asimilarea cu mari semne de ecloziune a unei personalităţi poetice epocale. Volumul *Cuvinte potrivite* din 1927 atesta dintr-o dată pe marele poet. *Flori de mucigai* din 1931 şi numeroasele culegeri ulterioare amplificîndu-i neasemuita originalitate. Căci Baudelaire (şi nimeni altul) nu mai e de găsit în erupţia spectaculară a ceea ce se va numi „arghezianism". Forma de vers şi în general expresia fostului maestru francez, deşi folosind un figuratism adesea puternic şi original, neabătut, clasică totuşi, oarecum abstractă şi de aceea precară, căreia un Rimbaud îi va zice chiar „meschină", va rămîne la depărtări de antipozi în raport cu vigoarea de contur, cu densitatea tropilor, cu relieful, cu variaţia, cu forţa şi invenţia verbală a lui Arghezi. Ca să ne aflăm tot în lumea artei, distanţa de la netezimea şi lustrul suprafeţelor statuare ale lui Maillol la asperitatea şi vigoarea celor ale lui Bourdelle sau ale modernului Henri Moore separa versul din *Les Fleurs du mal* de cel din *Cuvinte potrivite*. Iar la geniul verbal arghezian, raportabil poate numai la puterea de expresie a lui V. Hugo, prin care Arghezi depăşeşte incalculabil modicitatea formei lui Baudelaire, e încă de adăugat că acesta, deşi iniţiator teoretic al versului liber în prefaţa scrisă pentru *Petits Poèmes en Prose*, nu s-a decis niciodată la părăsirea tiparului clasic, în timp ce Arghezi alternează neistovit versul „pe coturni" (deseori voit scîlciaţi) cu versul „desculţ".

Şi diferenţele externe răspund în diferenţe interne. Poezia lui Baudelaire, după lupta zadarnică de a răs-

cumpăra materia prin spirit, limitele existenței prin aventură, păcatul prin remuşcare şi, în general, termenul de suferință al fiecărei antinomii prin termenul contrar de fericire, luptă răsplătită iluzoriu numai prin realizarea visului său de artă, proclamase extincția morală în pesimismul, am zice, cel mai atroce dacă Shakespeare cu *Hamlet* şi *Sonetele* lui nu l-ar fi precedat de mult mai înainte. La Arghezi precumpăneşte însă termenul pozitiv al antinomiilor, care îl sfîşie. Ca să menționăm numai o singură situație, comunicări directe şi familiare cu principiul religios al lumii, cu divinitatea, îl descarcă de osînda satanismului, care întunecă fără speranță poezia omologului său francez; şi aceeaşi răsturnare afectivă poate fi observată în cazul tuturor opozițiilor morale, cîte îl încearcă. Poezia lui se luminează de aceea ca şi paradiziac în cele din urmă, diferind cu totul de refuzul baudelaireian al existenței. Căci energia vitală, care îi susține copleşitoarea materialitate a expresiei, îl duce la afirmații lirice capitale. Dumnezeu, natura, strămoşii, femeia-mamă şi chiar motivul justiției sociale, aceste absențe care desolidarizează de lume pe Baudelaire, ținîndu-l într-o tragică solitudine de citadin, sînt la poetul român acte de asociere, victorii ale vieții şi intuiții ale unei ordini eterne, supraindividuale.

De n-ar fi decît sentimentul genezei, declarată fie într-o feculă de cartof încolțit, fie într-un pîntec de fată însămînțat, încă e de ajuns ca să putem şti ce opune sensibilitatea argheziană glacialei estetici baudelaireiene a sterilității.

Dar nu comparativismul exhaustiv al acestor doi mari poeți ne preocupă acum. Scopul simplei lui schițări este să facă evidente, în formația de artist a lui Arghezi, cum a făcut şi în aceea a lui Bacovia, mai întîi asimilarea baudelaireianismului şi apoi diferențierea creatoare. E faza cea mai însemnată a pătrunderii lui Baudelaire în literatura română şi ea se intercalează, după cum am afirmat inițial, între imitațiile simboliştilor din preajma anului 1910 şi între traducerile masive, care vor începe să apară după 1930.

Pînă la apariția volumelor, semnalabilă ca traducere izolată este numai prefața *(Au lecteur)* la *Les Fleurs du Mal*, pe care T. Arghezi o lucrează în perioada sa de mare creație personală, tipărind-o în *Cugetul românesc* (1922). Impresia de congenialitate dintre poetul traducător a umplut la această dată pe toți admiratorii ambilor poeți de speranța că în sfîrșit singurul transpunător legitim în românește al lui Baudelaire se decisese și la opera de translație așteptată.

N-a fost însă așa, deși însuși autorul *Cuvintelor potrivite* va spune cîndva că spera să facă ceea ce contemporanii așteptau de la el. Transpunerea în românește urma de fapt să coincidă cu depărtarea de fostul maestru, cu declararea puternică a propriei sale originalități. Aceasta e probabil cauza care nu i-a lăsat decît timpul să traducă un număr restrîns de poezii, pe care cititorii de azi le vor afla în volumul de față. Lectura lor ne încredințează că Arghezi, în afară de viguroasa *Au lecteur*, lucrată poate mai de mult, în perioada de „asimilare", devenise un traducător infidel față de poetul tradus, fiind mai credincios geniului propriu. Astfel, el nu ezita uneori nici să înlocuiască metaforele originalului cu metafore personale, admirabile bineînțeles, dar alienante totuși față de textul francez, cum e cazul cu *Albatrosul prizonier*, ale cărui aripi tîrîșe ca „vîslele" pe laturile corăbiei erau preschimbate în „mîini ciunge".

Despre vechea intenție argheziană de a traduce *Les Fleurs du Mal* se află în *Prefața* pe care poetul *Cuvintelor potrivite* și al *Florilor de mucigai* o va scrie volumului *Les Fleurs du Mal — Tălmăciri* (1932) de Alexandru Westfried. Autorul acestor „tălmăciri" rămîne de altfel menționabil numai prin rîndurile, pline de bunăvoința amicală, scrise de Arghezi și cuprinzînd intenția nerealizată de traducere integrală a ilustrului prefațator. În rest, confratele recomandat călduros cititorilor de Arghezi putea aspira la stima de admirator al lui Baudelaire, nu însă și la titlul de traducător, atît de inexpresiv îi era cuvîntul.

Situația numai de admirator al marelui poet francez, Westfried o împarte, dintre traducătorii în volum, cu Al. T. Stamatiad. Cunoscut de peste douăzeci și cinci

de ani ca duplicat șters macedonskian, dar avînd neîntrerupt cultul lui Baudelaire, Al. T. Stamatiad tipărise, cum s-a văzut, o mică antologie de *Poeme în proză* încă din 1912; la acea culegere, el va adăuga „cugetări și impresii" extrase din *L'Art Romantique, Les Paradis artificiels* și unele *Lettres*, constituind volumul apărut în 1927 și retipărit întocmai, sub titlul general *Pagini din Baudelaire*, în 1934. Prozele marelui poet francez traduse în românește de Stamatiad au fost tot atît de greu încercate ca și poeziile în traducerea lui Westfried. Principiul muzical, din care izvorîse originalul, a căpătat în transpunerea românească inadmisibilă putere de a elimina orice urmă de evocare plastică. Limbajul folosit, dematerializat și deci abstract, devine de-a dreptul nepoetic. Originalul fusese supus unei foarte reușite operații de devitalizare. Mai mult decît atît, Stamatiad se crezuse autorizat să facă, după criterii proprii, chiar unele omisiuni textuale, care îi agravau neîndemînarea de traducător. Din aceleași cauze, nici excerptele critice din *L'Art romantique*, adăugate la poemele în proză și care ar fi putut ajunge la cunoașterea mai largă a esteticii baudelaireiene teoretice, nu și-au atins așadar scopul. Și *Poeme în proză* mai tradusese, contemporan cu Stamatiad — ultimul și tot atît de inexpresiv, Al. Luca, tipărindu-le într-un volumaș nedatat (*Colecția* „Lumen").

Spre norocul literaturii române, apărea însă volumul *Flori alese* din *Les Fleurs du Mal* de Al. Philippide, de asemeni în 1934. Autorul *Aurului sterp*, unul dintre cei mai notorii poeți ai generației imediate de după primul război mondial, făceau dovada unei intimități certe cu poetul tradus, mai cu seamă pe latura inspirației satanice, fiind dintr-o dată evident că însușiri artistice personale îl așezau deasupra tuturor traducătorilor de pînă la el. În privința unor poeme ca *O călătorie în Cythera, Albatrosul, Frumusețea, Balconul, Stîrvul* și *Potriviri (Correspondances)*, el lucrase în admirabile echivalențe românești, surprinzînd și reținînd specificitatea lirică a originalului. Era totuși de observat că Philippide izbutise cu deosebire în bucățile de lirism indirect, oarecum obiectiv, adică în acelea de o exterioritate mai bogată, de ordin simbolic, unele denivelări existînd în poeme de

lirism direct sau fluent. Totodată eminentul traducător se oprise de predilecție, cu rezultate — e drept — nemaicunoscute la noi, asupra părții infernale a dipticului moral baudelaireian, trecîndu-i cu vederea complementul de inocență paradiziacă. Se propaga astfel printre cititorii români numai obrazul morbid și demonic al poetului, căruia celălalt obraz al chipului său moral, suav și angelic, îi rămăsese ca și necunoscut.

Ion Pillat și-a dat fără îndoială seama de neajunsul acestei parțialități. Volumul lui de *Traduceri din Baudelaire*, apărut în 1938, fusese precedat în 1936 de *Portrete lirice*, în care studiul *Actualitatea lui Baudelaire* arăta reflecția sa mai veche asupra poetului, pe care avea să-l traducă sau chiar îl traducea în același timp. El stăruise asupra dublei înfățișări a lirismului din *Les Fleurs du Mal*, asupra oscilărilor între Lucifer și Dumnezeu — în ordinea teologală, între mulatresa Jeanne Duval și Doamna Sabatier — în ordinea erotică : Pillat reflectase la antinomia structurală a marelui poet, fie singur, fie ajutat de un Gonzague de Reynold, care reformulase, probabil după Leconte de Lisle, și dezvoltase paralela dintre *Florile răului* și *Divina Comedie*, de un Stanislas Fumet, care descoperise în opera lui cele mai patetice „chemări" ale Divinității din lirismul francez al secolului XIX, sau de un Jean Royère, care îi arătase pînă atunci componenta de misticism religios. Așa că noul traducător din 1938 propunea, după cum se exprima el în prefață, „un buchet de patruzeci și cinci de bucăți lirice care, cu excepția numai a trei dintre ele... nu-și găsiseră încă tălmăcitor". Cît privește traducerea în sine, ea conține libertăți, unele românizări silnice și chiar erori, care o țin la distanță apreciabilă de rezultatele lui Philippide, alăturîndu-li-se doar cu ultimele poezii (*Heautontimorumenos*, *Priveliște*, *Soarele*, *Sfîrșit de seară*, *De dragul minciunii*, *Bătrînei slujitoare*, *Alegoria* și *Visul unui curios*), care mențin totuși pe I. Pillat printre cei mai de seamă traducători români ai lui Baudelaire.

După Philippide și Pillat, traducători mai insistenți sînt Constantin Stelian și Lazăr Iliescu. Îndeosebi Lazăr Iliescu atrăgea atenția confraților cu *Les Fleurs du Mal*,

traducere în versuri (1939), arătînd mai întîi o mare îndrăzneală. În adevăr, el venea ca traducător al lui Baudelaire (și nu șovăia) după Arghezi, Philippide și Pillat. Dar nu numai pentru atît. El îndrăznise mai cu seamă să aducă pe limba noastră poeme ca *Chatiment de l'orgueil*, *A une Madone*, *De profondis clamavi* etc. a căror frumusețe părea pecetluită pentru traducătorii români, fiindcă ea aparține ermetismului spiritual catolic, intransmisibil în limba unui popor ortodox, precum și altele ca *L'Ennemi*, *Remords posthumes*, *Que diras-tu ce soir... Le beau navire* etc., în care poezia e numai timbru grav, ton de spovedanie pe întuneric, calitate fluentă de lirism pur. Și îndrăzneala nu i s-a dovedit lipsită de justificări. Lazăr Iliescu era atît de stăpîn pe sine încît atingea limita unei frumoase posibilități de traducere chiar a poemelor catolice și retraducea poezii care mai fuseseră traduse de însuși Arghezi (*Au lecteur* și *L'Albatros*) sau Philippide (*La Mort des amants*); și el cîștiga în aceste împrejurări dificile dreptul să i se recunoască merite deosebite. Între acestea, perspicacitatea de a nu acoperi cu imagini proprii acele porțiuni nude, oarecum scheletice, atît de caracteristice versurilor originale, cît și limbii franceze în general, nu era cel mai neînsemnat.

Cronologia volumelor tipărite, după Lazăr Iliescu, va fi preluată de doi traducători, cunoscuți ca atare cu zeci de ani mai înainte.

E vorba de Șerban Bascovici și Const. Z. Buzdugan, care își începuseră de mult opera de traducători baudelaireieni, primul de prin preajma anului 1910 și al doilea chiar dinainte de 1900. Șerban Bascovici va apărea astfel cu *Charles Baudelaire, „Florile răului", alese și tălmăcite în versuri* (1940), iar Const. Z. Buzdugan cu *„Poezii" — traduse din poeții moderni francezi, I: Baudelaire* (1942).

Dar contactul cititorilor români cu marele poet francez, de la aproximativ izbucnirea celui de-al doilea război mondial, se suspendă pentru un timp sub forma de noi traduceri. Lăsînd deoparte retipărirea din 1946 a volumului lui Al. Philippide (sporit și reapărut de încă două ori, în 1957 și 1965), abia între 1957 și 1967 ritmul traducerilor din *Les Fleurs du Mal* se înfiripează din

nou prin poeți contemporani ca Al. Andrițoiu, Ștefan Aug. Doinaș, Ion Caraion, Virgil Teodorescu, Ion Alexandru, Nina Cassian, C. D. Zeletin, Lucian Rădan, Vladimir Colin și numeroși alții, fără însă ca vreunii dintre ei să fi tipărit pînă acum sau alții numai să fi întreprins traducerea masivă, care să constituie un volum. Dintre inițiativele de acest fel, una aparține oarecum neașteptat lui Alexandru Hodoș ; el este în 1966 semnatar al unui cuprinzător volum manuscript care, cînd se va tipări în întregime, după ceea ce s-a extras din el pentru culegerea de față, își va așeza autorul printre cei mai remarcabili translatori români ai lui Baudelaire, atît de temeinică îi este cunoașterea poetului tradus, atît de fermă posesiunea limbii române și atît de fidelă transpunerea.

Traducătorii timpului nostru încheie astfel un secol de felurite raporturi ale scriitorilor români cu marele clasic al modernismului, dat culturii universale de literatura franceză. Poetul Geo Dumitrescu, întocmind acest tom de traduceri din poezia lui Baudelaire, după criterii care asigură lectura comparată a numeroase poezii în cîte zece-cincisprezece versiuni, salută cu un adevărat act de cultură centenarul morții lui, ca și centenarul relațiilor literaturii noastre cu opera sa *.

După atît de felurite și numeroase contacte românești cu Baudelaire, un deziderat devine totuși legitim. E vorba de traducerea *in extenso* a operei sale critice. Căci, dacă Titu Maiorescu se apleacă cel dintîi dintre noi asupra unor idei estetice care aveau să formeze cuprinsul volumului postum *L'Art Romantique*, gîndirea critică întreagă a marelui poet, care era fără să se știe și cel mai fecund critic francez al secolului XIX, a rămas ca și necunoscută spiritului nostru public. E fără îndoială foarte util că se traduce cîte o carte unitară sau miscellanee din marii critici europeni ; dar mai nici unul, dacă se observă bine, nu mai acționează azi asupra criticii contemporane. Și de se întîmplă ca vreunul, european sau nu, să aibă totuși un ecou cert, acela pro-

---

* Paginile acestea servesc de *Introducere* (partea a II-a) la volumul de traduceri românești alcătuit de Geo Dumitrescu și care va apărea în Editura „Universală" (n.a.).

vine într-o măsură apreciabilă din reflexiunile lui Baudelaire asupra artei. Acesta e cazul lui Jean-Paul Sartre, a cărui carte *L'Imaginaire* comunică substanțial cu ideea „imaginație creatoare“ formulată de Baudelaire în studiul despre Delacroix și, între altele, acesta e cazul de asemenea al lui R. Barthes și al criticii structuraliste moderne care continuă în mare vacarm, fie libertatea impresionistă a comentariilor baudelaireiene, fie stăruința acestei libertăți de a descoperi în orice operă de artă *„l'idée-mère“*. Embriologia creațiilor artistice, care este una dintre preocupările structuralismului contemporan, și nu cea mai neînsemnată, derivă direct, deși neidentificată încă, din aplicarea cunoscutului concept goethean la studiul operelor de artă. Baudelaire — criticul — este mai actual decît se crede chiar în propria sa țară, e mai actual în orice caz decît un Taine sau un Brunetière, putîndu-se afirma că însăși poezia lui se află azi ca putere stimulatoare în urma robustei sale critici, fecundă încă.

Condus de Cicerone Theodorescu în poezia lui Maiakovski, cititorul se simte copleșit de impresia sumă a unei operativități lirice fulgerătoare. Operă de tip unic, ea se comunică prin cuvinte-proiectile, prin versuri pîrîitoare ca o mitralieră, prin poeme care sînt tot atîtea guri de foc, de calibru neobișnuit, în continuă deflagrație. Poezia lui Maiakovski acționează bubuitor, cu descărcări totale, asupra temeliilor înseși ale lumii și spectacolul ei rupe pe om de legături anterioare, adăugîndu-și-l. În nici o conștiință estetică nu mai rămîne loc pentru altceva. Cititorul se dedă la o adevărată luptă ca să nu uite că e vorba totuși de o traducere și mai cu seamă că traducătorul este Cicerone Theodorescu.

În adevăr, ce putea să favorizeze pe poetul nostru în izbînda sa de-a dreptul uimitoare de a fi traducătorul lui Maiakovski? El fusese poet binecunoscut de densități filologice, ceea ce i-a fructificat cu prisosință în propria-i poezie, fiind azi unul dintre cei mai meșteri mînuitori ai versului bătut pe nicovală și la cald și la rece; a devenit apoi, printr-o socializare hotărîtă a inspirației, poetul nou, căruia îi datorăm spațiul liric familial, deosebit în totul de ceea ce cunoaștem de la un Francis Jammes sau Tudor Arghezi, și asociabil poate numai cu lirismul conjugal de la un Coventry Patmore; este în sfîrșit pe cale să-și reverse bunătatea inimii de părinte ocrotitor asupra tuturor copiilor unui cartier muncitoresc, premise fragede, care se pot vedea, prin poezia generosului părinte-cetățean, cum se alcătuiesc în fericitul silogism al vieții de mîine. Dar nu e locul să se stăruiască mai mult asupra poeziei lui Cicerone Theodorescu; trăsăturile ei sumare, puse alături de marile explozii maiakovskiene, sînt suficiente să arate că instrumentul de lucru a trebuit, traducînd pe confra-

tele sovietic, să-i treacă prin dilatații incredibile, deși pe deplin convingătoare în rezultate.

Și atunci chestiunea de principiu : în raporturile de natură de la traducător la poetul tradus, e nevoie, cum se crede îndeobște, de o așa-zisă congenialitate a firii ? Nu cumva, mai necesară succesului, este diferența de natură sau, orișicum, distanța de la unul la altul ? Cazul Cicerone Theodorescu—Maiakovski dă de gîndit în sensul că scriitorii neînrudiți se traduc între ei mai cu ușurință. E numai aparent paradoxal că din Byron, nu Pușkin, congenerul și emulul său, ar fi tradus mai exemplar, că traducătorul german ideal pentru Shakespeare nu Schiller putea fi, după cum Carducci prefera să semene cu Horațiu, decît să-l traducă. Poeților afini le vine mai la îndemînă să se întreacă și chiar să se imite tacit, dar de tradus, ei consimt în regulă generală să lase treaba pe seama celor de o natură diferită, dacă nu opusă. Fără să zicem că ar fi vorba aici chiar de acea lege a creației prin complementare, conduita traducerilor cade orișicît sub una din incidentele ei, fie aceasta și foarte îndepărtată.

De altfel, însuși Maiakovski, ca să nu mai amintim de nimeni altul, afirmă în felul său că „distanța" față de evenimentul reflectat e mai propice chiar reflectării creatoare, ceea ce, deși pe alt plan, însemnează de fapt același lucru. Despre creația poetică, el spune astfel : „Schimbarea planului față de acela în care s-a produs un fapt precum și distanța (față de acel fapt — n.n.) sînt obligatorii. Aceasta nu însemnează desigur că poetul trebuie să se pună pe așteptat ca timpul să treacă ; dar trebuie să biciuiască el timpul, să înlocuiască încetineala timpului printr-o schimbare a locului, să pună timpul pe fugă în imaginație, în așa fel ca într-o singură zi să treacă un secol. Pentru operele mici, acest transfer poate și trebuie să se întîmple artificial (de altfel așa se și întîmplă). E bine a începe să scriem versuri despre 1 Mai, să zicem în decembrie, cînd în adevăr ne cuprinde o dorință nebună de acel Mai" (*Cum se fac versurile*, 1926).

Dar oricum ar fi, fapt este că Cicerone Theodorescu a dat literaturii noastre un Maiakovski copleșitor ca pu-

tere a tropilor, a ritmului și a idealului său socialist. Comparația cu Elsa Triolet (*Maiakovski, Vers et Proses*, 1952) e mereu în favoarea traducătorului român. Și puterea de recreare a combativității lirice maiakovskiene a putut fi cunoscută la noi nu numai subiectiv, prin lectură directă a acestei traduceri, dar și obiectiv, prin masiva producție a poeților noștri care, mai toți, în ultimii cincisprezece ani și-au putut aprinde torțele, mai mari sau mai mici, de la incendiul poetului sovietic.

Ceva paralel ca valoare și exemplu propagator s-a mai întîmplat la noi doar cu traducerea lui Zaharia Stancu din Esenin (*Serghei Esenin*, 1934) : cum avem azi de înregistrat, la majoritatea poeților momentului. o gesticulație lirică Maiakovski, am avut atunci gesticulația rurigenă Esenin și faptul, în amîndouă împrejurările, n-a fost decît spre cîștigul lirismului epocii, asfixiat în bună măsură de unele modele occidentale. Contribuind amîndoi la părăsirea atitudinii poetice vechi și adoptarea alteia noi, mai liberă ca mișcare și respirație, ei au dat poeților timpului impulsul, a cărui pereche străină se află numai în traducerea lui Léo Bazalgette din Walt Whitman (*Feuilles d'herbes*, 1910), care de asemeni provocase între poeții francezi orientarea nouă denumită „unanimism".

Creația lui Maiakovski, comunicată nouă de Cicerone Theodorescu, e de o convergență revoluționară absolută. De la concepția de viață combativă și pînă la cuvîntul-proiectil, trecînd intermediar prin imaginea și ritmul „în cascadă", totul proclamă lichidarea formelor milenare de existență și înlocuirea lor cu forma unică de stat socialist. Revoluția lui e concomitent filozofică, socială și literară, Marx, Lenin și el însuși sînt pilonii creației sale.

Ca istorie internă însă, personalitatea i s-a constituit mai întîi din revoltă artistică. Propunîndu-și „a discredita vechea poetică" („acel meșteșug arhaico-poetic" sau „muceziturile poetice"), el declara : „Ura noastră permanentă, principală, țintește mediocritatea mic-burgheză cu romanțele și mîrîielile ei critice" (*Op. cit.*); admira pe un Sașa Ciorni pentru „anti-estetismul lui înveselitor", selecta dintre pictori pe Holbein „care dete-

sta stilul drăguț", respingea muzica lui Rahmaninov ca „plictiseală sonorizată" și colabora entuziast cu Burliuk la *Palmă spiritului public (Eu însumi, Autobiografie*, 1928). El a fost deci de cu vreme, din chiar ajunul primului război mondial, un anti-estetist turbulent și focos cam ca Marinetti, de la care, deși îl urmează numai un moment, rămîne cu pasul superb și poate de asemenea cu ceva din orientarea la tehnica modernă, dar mai cu seamă ca Rimbaud, care-i este adevăratul înaintaș. Cu poetul faimosului *Bateau ivre* și al prozelor electrice din *Les illuminations* și *Une saison en Enfer*, Maiakovski avea comun intoleranța față de convenția literară, atitudinea pamfletară, puterea cuvîntului, viteza psihologică precum și dinamismul revoluției totale (artă nouă = societate nouă). Destul de adesea, exprimarea li se și ciocnește. Fraze lirice ca „eu, creator a tot ceea ce e sărbătoresc", „a tăia versurile după țipete", „ucideți vechiturile", „vom născoci roze noi", „dați-ne forme noi", „eu, fără domiciliu, cu amîndouă mîinile în buzunarele sfîșiate, mergeam cu ochii mari deschiși", „am recreat fraze după tiparul țipetelor", „viața... să nu mai fie decît delir", „nu mai pot vorbi, nu mai știu", „a da dintr-o lovitură toate drepturile cetățenești unei limbi noi", „a da reguli de acțiune" etc., etc. apar în chip necesar la amîndoi poeții, ca expresii aproape identice ale aceluiași clocot sufletesc.

Dar paralela nu poate fi dusă mai departe, cu toate că textele combativ sau numai vizionar sociale, cum abundă în Maiakovski, nu lipsesc nici din Rimbaud. „Acest viitor, scria poetul francez, va fi materialist, după cît vedeți. Veșnic pline de *Număr* și de *Armonie*, aceste poeme (ale viitorului — n.n.) vor fi făcute să rămînă... Arta eternă își va avea funcțiunile sale, de îndată ce poeții sînt cetățeni. Poezia nu va mai ritma acțiunea ; ea va fi *înainte* !" (*Scrisoarea către Paul Demeny*, 15 mai 1871). Și totuși, chiar dacă nu uităm participarea lui ca voluntar la lupta Comunei din Paris sau unele declarații către amici : „Averile vor fi rase, amara invidie și admirația stupidă vor fi înlocuite de armonia liniștită, de egalitate, de munca pentru toți... Vor cădea orgoliile individuale", „republica mea ideală

este comunistă și se întemeiază pe suprimarea banului și pe organizarea unicei munci necesare vieții" (F. Delahaye, *Souvenirs...*, 1929), încă n-am putea simetriza pînă la capăt desfășurarea acestor două destine de poeți. Momentul istoric îi deosebește pînă la imposibilitatea de a-i mai asocia. În timp ce voluntarul Comunei din Paris, cu scurta lui experiență de foc, literară și socială, încheiată, devine explorator și comerciant de toate spețele prin ținuturile Ugandei, Maiakovski, aflîndu-se în condiții istorice mai prielnice, își dezvoltă antiestetismul de tinerețe nu numai în vizionarism social și „experință" a luptei, ci în luminism și marxism, într-o metodă și o concepție materialist-istorică despre lume, ceea ce îi dă și o estetică nouă.

Pentru el, prima condiție a poeziei va fi „existența în societate a unei probleme, a cărei soluție să nu fie imaginabilă decît printr-o operă poetică", cu alte cuvinte „comanda socială" sau „cunoașterea precisă... a dorințelor clasei tale..." ; „trebuie făcută praf povestea artei apolitice" *(Op. cit.)*. Rezultă din toate acestea că diagrama personalității lui Maiakovski pornește din anti-estetism și ajunge la practica poeziei, concepută ca formă specială de luptă în cadrul luptei proletariatului. Momentele devenirii lui interne se succed așadar dintr-o relativă ordine inițială, putînd fi oarecum identificată, pentru ca între 1920, anul marelui poem *150.000.000*, și 1930, cînd își descarcă revolverul în piept, aceleași momente să se implice fără putința de a mai fi separate. Epocii acesteia îi aparțin versurile :

Uitați-i
pe poeții schelălăind la lună
Azi
altă cîntare răsună.

*

Doar lupta decide ! Ea-i judecător
Cu nurcile —
arta leșinată din fire
Cu bluzele —
arta din viitor.

150.000.000

*

...stăpînindu-mă, eu calc
cu pasul greoi
chiar pe gîtlejul
cîntecului meu.
Eu sînt agitator...
Auzi,
posteritate,
Glasul lozincilor sub care te vei bate !

*

La mine versurile
sînt ca oştile-n paradă,
le-adun în front,
le desfăşor pe stradă,
grele ca plumbul,
sînt atîtea şire
gata de moarte
și de nemurire.

*

mori versul meu,
ca un ostaş
glotaş,
aşa cum au murit mulţimi
de anonimi...
...dar în asalt fruntaş.

(În gura mare)

Deşi aparent retorică și chiar gazetărească (fapt bine-cunoscut autorului însuși : „Poetul liric, știu, va strîmba din nas, / iar criticul cravașe mi-ar trage, mi-a mai tras : / — Dar unde-i sentimentul ? Asta-i oratorie... / Nu-i poezie... E gazetărie“), poezia lui Maiakovski e fără goluri, unitară, și articulată în sine ca un silogism. Convergența ei absolută operează deopotrivă prin imagine și ritm. Cu imaginile maiakovskiene, funcționale și uriaşe, sîntem la depărtarea maximă de „imaginismul“ industrios și decorativ al școlarilor lui Esenin, „Florile noi“ născocite de el vor fi „capitale — cu piețele petale...“ ; ca să răspundă probabil lui Esenin, în a cărui poe-

zie natura e pusă să se împotrivească maşinismului (o vacă ia în coarne locomotiva), el vede „coşuri de fabrică luînd cerul în coarne“, iar la moartea lui Lenin, noaptea căzută peste marea criptă nu e noapte, ci „sumedenii ce plîng pentru Lenin, de negri din Statele Unite“. Opusă gratuităţii şi desfătării, imaginea dobîndeşte puterea de a susţine ideea utilităţii sociale ca în memorabilele versuri :

Versul meu
— care-n muncă mi-e fructul —
va ieşi la vedere
printre anii-morman,
cum răzbeşte printre straturi
dur,
greoi,
grosolan
— lucrat de robii Romei —
apeductul.
(În gura mare)

Cît despre ritmul poeziilor lui Maiakovski, „iambii şi choreii“ cum spune poetul însuşi, nu sînt preocuparea lui ; cînd, rareori îi ia în considerare, face o concesie lui Puşkin (v. *Jubileu*). Altfel, după L.I. Timofeev, ne aflăm în faţa unui „reformator al versului rus“ care „introduce noi principii de versificare şi organizare a ritmului“, creînd versul „în cascadă“ sau „pe trepte“ (*Literatura sovietică rusă*, trad. rom., 1951). Tehnica versificaţiei lui conţine însă un prea mare număr de implicaţii filologice, ca să poată vorbi despre ea un necunoscător al limbii originale.

Unitate indivizibilă, biografia şi opera lui Serghei Esenin se luminează una pe alta, răspunzîndu-şi necesar. Între om şi poet nu e la el mai nici o distanţă. Transfigurarea, despre care se vorbeşte în teoria procesului de creaţie, se înfăţişează ca stare firească a înseşi existenţei lui. Căci, dacă după unii esteticieni există o artă depărtată de viaţă, nu mai puţin reală este şi arta ruptă direct din viaţă. Esenin trăia fără diferenţe actul creator şi actul biografic : trăia creînd şi crea trăind. O existenţă violentă şi o poezie tot atît de violentă, pînă să poată fi identificate analitic, ni se propun ca sentiment al unei unităţi indenegabile.

Serghei Alexandrovici s-a născut în satul Constantinovo din gubernia Reazani, trăind abia două luni peste treizeci de ani (4 oct. 1895 — 28 dec. 1925). Socialmente, aparţinea ţărănimii ruse celei mai despuiate de drepturile vieţii. Izbucnirea vocaţiei poetice îi întrerupe mersul comun al educaţiei intelectuale şi, lăsîndu-l în voia unui autodidactism biografic, îl duce de la vîrsta de şaptesprezece ani în zgomotoasa boemă literară a Petersburgului.

Aci, Revoluţia din Octombrie îl găsea ca poet novator şi ca stil de viaţă nesofisticat de canoane. Trecerea de la revoluţia literară la revoluţia socială e deocamdată în deplin acord cu viaţa şi poezia lui. Caz rar de energie vitală, vlăstarul de ţărani ruşi trăieşte nepremeditat şi exploziv, împrăştiind prin saloanele care i se deschid larg chiar în rafinatul Occident, pe unde călătoreşte, un iz pătrunzător de izbă, de grajd şi de stepă ucrainiană.

Tînărul „mujic“ cucereşte prin simplă apariţie. Îndrăgostindu-se, după legea firii, subit şi repetat, femei numeroase din Rusia şi pînă în America îi traversează

scurta existență : cu dansatoarea de faimă internațională Isadora Duncan se căsătorește în avion ca himenopterele în zbor. Cît lipsește din țară, poezia lui de rural primigen, care concepea progresul țărănimii prin revoluția proletară fără nici o alienare a condiției țărănești, dezvoltă o influență, pe care mulți, alături de însuși confratele de glorie poetică Maiakovski, o socotesc îngrijorătoare. Revine însă brusc în Rusia din aventura conjugală de peste hotare ; un ultim act publicistic privind actualitatea politică îl arată neclintit lîngă marile prefaceri revoluționare și, după ce scrie un poem-testament cu sînge din vinele proprii, se sinucide.

Nu e o metaforă, ci adevărul însuși, că Esenin, ca să-și scrie opera întreagă, muiase tot timpul penița în sîngele său. De la prima lui culegere *Radunița* (1915) și pînă la ultima manifestare de revoluționarism din Rusia Sovietică (1924—1925), între care apar *Inonia* (1918), *Pugacev* (1921), *Țara canaliilor* (1922—1923) și *Moscova cîrciumăreasă* (1923), scrisul lui este, cum îi era și viața, un act patetic neîntrerupt. Violența imaginilor nu se deosebește de violența momentelor biografice.

Complexul unei îndărătnicii afective pentru formele rurale de viață, anterioare revoluției, și aspirația contrară, deși concomitentă, la tipul urban al noii societăți proletare despică în două conștiința poetului. Numai ochii lui de țăran rus puteau vedea această *Toamnă* : „Liniștea a potopit crîngurile cu ploi. / Toamna, iapă roșie, își scarpină coama în foi. // Pe deasupra malurilor rupte ale rîului / Zăngănitul potcoavelor albastre, clinchetul frîului. // Păsările sînt toate cenușă, cerul nomol / Vîntul prin veștejiri calcă domol, // Și pe măceșii roșii sărută mut / Rănile Hristosului nevăzut".

Și tot astfel numai un revoluționar aprins putea scrie *În ceas străveziu* ; „În ceas străveziu cînd noaptea-și-nfige / Pe degetul ei negru luna, / Cui cîntă de dragoste / Privighetoarea nebuna ? / Mai poate cineva să iubească acum ? / Inimile sînt toate sînge și fum. / O, noi sîntem tineri, dar noi / Mergem să deschidem uși noi. / Am aruncat cuvintele rare, / Numai forța e creatoare / Ce e pentru noi soarele sau convoiul de stele ? /

Rîul de aur al mulțimii rebele. / Ce e pentru noi India? Tolstoi mai are vreun rost? / Vîntul acesta parcă a fost și n-a fost. / Acum oamenii simpli, cu bluze, / Sînt mai înalți ca înaltele astre". (Ambele traduceri de Zaharia Stancu).

Pe această răspîntie morală, între afirmația autenticității rustice și participarea la construcția socială, mecanizat-urbană, a proletariatului, între calul de herghelie al stepelor și calul-putere al uzinelor, între mirosul de benzină și mirosul de grajd sau chiar de „urină a iepelor" din Reazani (cu care botează răzbunător și deopotrivă saloanele burgheze ca și mașinismul modern), pe acest punct dramatic, pe care n-a mai stat nici un alt poet, se declară explozivul lirism esenian. Poezia lui, ieșită din divergența față de sine a spiritului ei, cuprinde de aceea fără îndoială mai multă umanitate decît poezia lui Maiakovski și înscrie numele lui Esenin printre cei cîțiva mari poeți care au lucrat vizibil asupra lirismului universal din prima jumătate a secolului nostru.

PROZATORI



I

OM ŞI SCRIITOR

Pe N. Iorga, l-am cunoscut, fiindu-i student. Era profesor de istorie universală al Facultăţii de litere din Bucureşti. Intra în sala de curs repede, cum mergea şi pe stradă, începînd să vorbească despre Carol Quintul sau Ludovicii francezi fără introducerea metodică a altora şi cu obiceiul, din ce în ce mai acuzat, de a folosi împrejurări universale ca aluzii, de multe ori, pedepsitoare, la stări politice sau sociale contemporane, fie interne, fie externe. Expunerea i se complica astfel cu tot felul de informaţii şi afirmaţii despre împăraţi, papi, eroi şi cardinali, despre concepţii şi idealuri colective de epocă, ce mişcaseră o lume care murise demult, ca şi despre moda vestimentară a zilei, despre literatura „descreieraţilor", despre mărunţi politicieni, care puteau fi văzuţi pe străzile oraşului sau în portrete şi caricaturi de ziare curente. Preocuparea academică şi chiar numai didactică lipsea cu totul prelecţiunilor sale. Profesorul trăia, cu aceeaşi arzătoare intensitate, trecutul ca şi prezentul, schimbîndu-le alternat ca două pedale, trăindu-le însă şi indistinct, într-o curgere torenţială, care lăsa pe malurile albiei considerabile aluviuni. În general, venera pe morţi şi ridiculiza pe contemporani. Imaginaţia lui, cu dese intervenţii fulgerătoare, devotîndu-se unora în puternice evocări şi respingînd pe alţii indignat sau usturător, cu vorbe de duh, de care se înveselea însuşi pînă să le rostească, îi lumina pe toţi memorabil. Mişcarea vie a elocuţiei neîntrerupt extemporale se dezvolta stufos în asociaţii surprinzătoare după tehnica nepremeditată a unui stil „à tiroirs", plin de propoziţii incidente, născute din cîte un cuvînt anterior, orientate în tot alte direcţii de gîndire, unele din ele ajungînd să dilate frazarea ca un pîntec pregnant, care îi scurta picioarele, altfel destul de înalte. Se mai

rețineau de la profesor precise trăsături portretistice, fruntea ce părea mai înaltă decît în realitate, din cauza staturii neobișnuit de înalte, mîna dreaptă cu policarul înfipt în vestă sub reverul redingotei presbiteriene, barba foarte agitată, propusă privitorilor de pieptul, cu vîrsta, tot mai bombat; dar peste toate la un loc se rețineau mai cu seamă ochii, care i se descărcau în efulgențe scurte și pe deasupra puținilor studenți, ce mai rămăseseră neatrași de cursurile libere, despre tragicii greci, ale concurentului mai tînăr la gloria de catedră, V. Pârvan.

La doi-trei ani, îl cunoșteam mai de aproape. Fusesem adus de V. Voiculescu și numit de Ion Pillat secretar de redacție al revistei lunare *Cugetul românesc*, N. Iorga fiind colaborator. Urmînd să-i iau un nou articol, i-am dus acasă și plata pentru colaborarea la numărul apărut. M-am scuzat că, din grabă, nu pusesem banii într-un plic.

„Dar eu nu mă rușinez de cîștigul muncii mele, tinere“, am auzit pe celebrul om, ieșit cu tocul de scris în mînă din odaia de lucru. „Plicul ne-ar fi scutit pe noi să nu ne rușinăm de cît de puțin vi se plătește“, am triumfat eu pe negîndite asupra încurcăturii de moment. „A, așa, atunci vin înăuntru, drăguță, să stăm de vorbă“. Și m-a pus pe un scaun în fața lui. N-am văzut nimic din încăperea largă, în care, ca și în casa întreagă, se află azi Institutul de Filozofie. „Spune-mi, cum te cheamă?“ I-am spus cum iscăleam încă de pe atunci. „Nu, nu, spune-mi cum te cheamă de la părinți“. I-am spus. „Care va să zică, sîntem și tizi, de două ori, o dată pentru Nicolae și încă o dată fiindcă Iorga e prescurtare din Iorgache, iar Iorgache nu este decît tot Iordache, variantă“. Ce anume am mai vorbit nu mai știu exact; îmi amintesc însă cum plăcerea de omonimie i s-a prefăcut repede în dispoziție neagră, că m-a probozit aspru asupra unor versuri cam obscure, pe care le publicasem de curînd; m-a certat, după ce mă răsfățase, cum avea să facă mai tîrziu cu fiul său mai mic, pe care, odată, ca să-l recomande unui străin, avea să-l țină îmbrățișat și să-l mîngîie pe creștet, spunînd despre el că e „băiat bun“, că „învață bine și ascultă

de părinți", dacă nu cumva cu timpul „va semăna cu derbedeul de frate-său mai mare", și, la o asemenea posibilitate, începea să-l lovească pe creștetul mîngîiat o clipă mai înainte. „Așa că să te rupi de apucătura asta literară a unor dezțărați care... care... care...", a mai adăugat el, vituperînd, dar și îmbunîndu-se din nou. Am ieșit ca și amețit de viteza psihologică, pe care n-o mai cunoscusem și care pe el îl învîrtea de la o clipă la alta. Timpul însă n-a ajutat ca relații atît de promițătoare să se dezvolte, după cum putea fi de așteptat. Drumul deosebit și, se înțelege, divergent față de cel „drept" al său, pe care tînărul student de atunci n-avea să meargă, îi va cita ca dovadă de curată nebunie, în revista *Cuget* între „rătăciții literari", cu desconsiderare cînd, menționîndu-i numele („de la părinți") în *Memorii*, îl va arăta ca „ziarist", sau cu mînie cînd, fără să-l mai numească, îi va cita ca dovadă de curată nebunie, în revista *Cuget clar*, o frază de elogiu despre opera lui Arghezi. La fostul secretar de redacție al *Cugetului românesc*, se va fi mai gîndit de asemenea cînd, în vrajba literară dintre, de o parte, scriitorii din jurul lui Arghezi, Sadoveanu, Lovinescu și, de altă parte, N. Iorga, dimpreună cu mulți alții azi fără nume, dar în 1939—40 foarte agitați și avînd solide legături administrative în stat, vrajba sub care se disimulau interzise orientări politice antagoniste, el lua săptămînal în derîdere revista, rămasă proiect, a „Grupării Criticilor Literari Români", zicîndu-i mereu, după inițialele grupării, „Gîcîlîrî".

De văzut, îl mai văzusem doar în ipostaza lui de reprezentant al națiunii. Ocupa, în incinta parlamentului, față de tribună și masa prezidențială, un pupitru lateral, pe care citea sau scria de obicei, dar întrerupea în același timp pe cîte un orator sau îi replica la vreo afirmație, continuîndu-și însă activitatea de pupitru. Avea un partid propriu care, reprezentat totdeauna prin patru-cinci deputați, nu l-ar fi adus totuși nici pe el singur în adunare, dacă partidele istorice de la putere nu i-ar fi înlesnit alegerea. Încît acțiunea politică de reprezentant al partidului propriu și al națiunii i se pierdea în împletiri provizorii cu acțiunea fiecărui guvern.

Cîteodată, însă, ridicîndu-se numai de la pupitru, fără să meargă la tribună, cuvînta înfricoşător. Durata cuvîntării era ca un arc de foc destins pe deasupra guvernului şi majorităţii lui parlamentare. Vorbea iluminat, iar vorbele percutînd exact, aveau puterea de deflagraţie a unor împuşcături. Era nu un vorbitor, ci întruparea imposibilă, dacă se poate închipui aşa ceva, a unui mag oriental care ar mînui o armă automată. În astfel de împrejurări, impresia enormă, nimicitoare, făcea ca asistenţa să nu-i mai poată observa nici ochii aceia carbunculari, care dimpreună cu înălţimea personajului şi barba îi formau identitatea de totdeauna. I se asculta numai glasul profetic care ameninţa cu surpări iminente şi scufundări justiţiare o lume netrebnică. Alteori vorbea însă şi fără să lovească. Seducţia înlocuia violenţa. Magul se vădea atunci în puterea cu care altera conştiinţele, chiar pe cele mai rezistente la descîntecul misterios al elocvenţei sale ; vrăjea cu ocoluri iuţi şi digresive, dar aduse în cercuri la cauza susţinută, încît împacheta pînă la urmă pe orice ascultător, îl împăienjenea pînă la imobilizare în reţeaua lui de cuvinte şi imagini aprinse, firele reţelii semănînd şi nesemănînd cu firele în care un arahnid fabulos şi-ar fi înfăşurat victima, fiindcă acţiunea părea mai curînd o neaşteptată îmbobinare electrică. Vorbea cum scria sau scria cum vorbea ? În orice caz, stilul lui, fie ispititor şi blînd, fie ofensiv sau iritat, se dezvolta după aceeaşi lege a propulsării ca rachetă verbală cu nenumărate „trepte", care înconjura ideea, cuprinzînd-o într-un spaţiu de foc.

Pe acest om genial, de care mă despărţise orientarea literară, socotită de el intolerabilă, văzînd sub ea o cumplită demonie politică, nu l-am mai putut apropia. Şi nici, cel puţin, n-aveam să-l mai zăresc, fiindcă la scurt timp după împărţirea lumii noastre scriitoriceşti în două tabere, despre învrăjbirea cărora am amintit, mîini criminale, asasinîndu-l, aveau să comită acel cutremurător paricid, care a infamat epoca şi a rănit incicatrizabil conştiinţa românească.

Aşa a trecut N. Iorga în rîndul fără capăt de *Oameni cari au fost*. A trecut în rîndul lor neplîns de nimeni, din cauza cenzurii, care credea că poate acoperi astfel

teribila faptă, nepetrecut după rînduială în groapă, el care, slăvind rînduiala, petrecuse cu cîte un cuvînt neuitat pînă şi pe cel mai modest om de carte al ţării lui. Căci omul excepţional avusese aplecări emoţionante mai cu seamă asupra dispăruţilor, care, cu solide calităţi de mijloc, contribuiseră cît de cît la întemeierea societăţii româneşti. Văzînd totdeauna măreţ (ori sublim, ori catastrofic), el cultiva totuşi categoria socială a semenilor „de treabă", „cuminţi", „aşezaţi" şi „harnici", la moartea cărora vibra spontan, ca nimeni altul. „Un popor, afirma el într-unul dintre aceste necroloage, se înalţă prin munca din fiecare moment, prin solidaritatea pregătitoare, economică şi culturală. Dacă vrei să găseşti pe adevăraţii autori ai măririi sale, caută, te rog, prin prăfoasele odăi ale sălilor de şcoală primară, prin redacţiile întunecoase ale gazetelor cu datorii, prin odăiţele de lucru ale învăţaţilor necunoscuţi". Cultul muncii anonime şi al colectivităţii făcea din monadicul individualist N. Iorga un misionar al idealurilor societăţii sale. Cele cinci volume de *Oameni cari au fost* conţin aşadar o doctrină a omului cumsecade, a scumpei mediocrităţi, a moralei publice, a frumuseţii vieţii de familie, a respectului bătrîneţii şi a tot ce, fără filistinismul pe care el nu-l percepea, poate să consolideze traiul tihnit al societăţilor sănătoase şi prospere. Nume ca Gh. Creţu, Eugen Cocuţă, N. Oncu, St. Novac, Silvestru Moldovan, Hălăceanu, Cereşeanu ş.a. foiesc în volumele seriei, clasice de la apariţie. Dacă însă bătrînul Const. Erbiceanu, atrăgînd, din mormîntul proaspăt, elogiul înlăcrimat, este lăudat ca „soţ bun", „părinte duios", „rudă binevoitoare care nu uită pe ai săi" sau întruchipare a „cuviinţei" strămoşeşti, acest imn funebru, depăşind solemnitatea înhumării se adresează de-a dreptul virtuţilor unei vieţi aşezate, bază a societăţii trainice şi a statului naţional. Acelaşi sentiment al neamului său de oameni, al străbunilor şi al viitorimii face rîndurile scrise despre Badea Cîrţan, ţăranul ahasver prin Apusul latin, să pîlpîie pînă departe în timp: „Că lumea-l privea cu o curiozitate batjocoritoare, că adăpostul i-l procura legaţia României, astea nu le vedea el, ci se simţea dus pe undele simpatiei latine. Şi niciodată n-o fi băgat de



seamă cîtă deosebire este între ușoarele lui vestminte prăfoase, între chipul lui aspru, cu părul zburlit și căutătura sălbatică, de dac feroce, și între îmbrăcămintea și făptura fraților iubiți...". La moartea lui Radu Porumbaru, iubirea de nație proprie se rostește din nou: „L-am văzut în 1905 ca îmbătat de bucurie că se împlinesc patru sute de ani de la trecerea dintre cei vii a lui Ștefan cel Mare... Străinii nu i-au fost dragi. Mai sînt și alții care sînt așa". Se înțelege. Mai era cel puțin acela care, la înmormîntarea lui Erbiceanu, avea să vorbească în felul următor: „Dar, printre îndeplinitorii de fapte, cei mai fericiți sînt aceia care cresc în gîndul lor prins în scrisoarea fără de moarte conștiința de sine a poporului lor și prin urmare a omenirii întregi, care în afară de popoare nu poate să existe; aceia care prin truda lor l-au făcut să se simtă mai mult în rîndul semințiilor omenești luptătoare pentru lumină și fericire". Flăcări înalte de patriotism se ridică încă din ceea ce N. Iorga scria în 1916, cînd se împlineau și trei sute cincisprezece ani de la uciderea primului și singurului voievod al nostru, al tuturora, Mihai Viteazul: „Și obositul, flămîndul plugar care tăia brazdă pentru hrana altora (țăranul transilvănean n.r.) vedea la capătul silințelor sale, cînd sudori de sînge îi broboneau fruntea, un tovarăș ascuns stăpînitor, care cu vechea lui sabie tăia alături brazda lui, adică brazdă, ca pentru veacuri, în care arunca sămînța luptei, sămînța morții, sămînța răzbunării. Și capul cel tăiat cu barda dușmanului, chivotul acela sfînt al celor mai mari gînduri românești, nu se suferea înconjurat de umeda cenușă putredă a morților. Îl arunca pămîntul, cum aruncă, se spune, rămășița acelora care au de făcut o mărturisire, de cerut o pedeapsă, de săvîrșit pe lume o răsplătire. Ieșea din mormînt Voievodul ca să-l vedem, ca să ne aducem aminte de dînsul și pare că în acele adîncimi grozave ale ochilor lui se aprindeau lumini ca de dorința de a ne vedea și el pe noi, de a ne chibzui și cîntări, de a-și da seama ce sîntem în stare a face... Odată — nu voi uita ziua aceea — la un parastas pentru dînsul, capul fără odihnă a trecut pe o bucată de purpură între ostași și ofițerul care comanda a avut viziunea unui domn viu,

unui domn adevărat, unui domn poruncitor și, scoțînd sabia din teacă, a poruncit oamenilor săi «onor la rege», iar trîmbițele sunau de gloria viitorului". Dar în conștiința lui N. Iorga, pe lîngă predestinarea la spiritul colectivității, pe lîngă solidaritatea arzătoare cu toate manifestările vieții naționale, cum se vede din *Oameni cari au fost*, mai era sensul tragic al morții. Acest sens susține vibrătoarele necrologuri ale seriei, simple articole de ziar apărute între 1905 și 1919, dar poeme unice în realitatea lor literară. Căci în ele circulă seva rădăcinilor neamului nostru de oameni și, în cele din urmă, se declară liric sentimentul ecleziastic al ideii de moarte : „ce e un mormînt ? Țărnă, ca a tuturora, și oase multe ! Dar în el e rămășița feței pe care am sărutat-o, a ochilor în care am privit bucuroși și triști și care ne-au trimes în schimb raze de lumină și ceață de lacrimi, a buzelor care au rostit numele nostru, a inimii care pînă la sfîrșit a bătut pentru noi ; moaște ale sufletului care a trăit prin ele și care de la desfacerea lor nu se mai poate afla printre noi decît în amintiri pe care viața crudă, soră bună a morții, le dă tot mai mult în urma altor suferinți, mai nouă. Mormîntul lui Petru Liciu nu e și al faptei sale, și între cei patru păreți umezi ai sărăciei lui nu poate încăpea un astfel de suflet, și tot mai necunoscut e ce ne rămîne de la dînsul... și să ridicăm sus în sufletele noastre monumentul de nesfîrșită recunoștință pentru bunătatea lui, monument pe care îl va putea sfărîma numai moartea noastră — și dacă ea ne-ar aduce înapoi lîngă dînsul și lîngă acei puțini care au fost pentru noi ca dînsul, am aștepta-o cu fanatică bucurie și în ceasurile grele și în cele bucuroase chiar, cu o înduioșată nerăbdare." Dincolo de aducerea aminte a marelui actor Liciu, amintirea panegiristului tălăzuiește larg și mult mai cuprinzător. Este vorba, bineînțeles, de moartea unui om anume, dar și de „viața crudă, soră bună a morții...", de acel „ce e un mormînt" și de toți „care au fost pentru noi ca dînsul", este adică vibrația unei coarde grave de lirism tanatologic, cum nu se mai cunoaște decît în accentele de amvon ale orației funebre rostită de Bossuet la moartea Henrietei de Franța ; e un „sermon sur la



mort" românesc, care nu se uită ca şi acela al episcopului francez.

N. Iorga a trăit, prin urmare, ca nimeni altul sentimentul de integrare în sufletul poporului şi al naţiunii, atingînd patetismul eminescian al ideii de naţiune şi a fost în acelaşi timp un poet, un mare poet, al condiţiei efemere a omului pe pămînt, al melancoliei ei, nevindecată decît prin munca fiecăruia în folosul colectivităţii. Geniul lui scriitoricesc, nutrit îndeosebi cu valorile de sensibilitate ale morţii şi ale trecutului, dar deopotrivă cu acelea ale vieţii obşteşti din vremea sa şi ale viitorului naţiunii, e tot atît de prezent, ca şi în *Oameni cari au fost*, în *O viaţă de om aşa cum a fost* sau în *Istoria literaturii române vechi*, cărţi scrise ca multe altele, cum sînt de asemenea *Note de drum*, *O luptă literară*, *Pagini de critică din tinereţe* sau *Istoria românilor*, sub puterea aceleiaşi inspiraţii a iubirii de Patrie. Pe marele român de geniu, cu înalta lui statură de făclier al timpului, pe irepetabilul autor de panegirice, de portrete, de memorii, de călătorii şi de sinteze istorice, concepţia socialistă a culturii noastre, retipărindu-i scrierile, îl ridică azi teafăr din mormîntul în care l-au îmbrîncit, acum douăzeci şi cinci de ani, mîini blestemate în veci de veci.

II

NICOLAE IORGA, ISTORIC ŞI POET

Dintre spiritele româneşti universaliste, N. Iorga cheamă la sine mai ales figura lui Dimitrie Cantemir. Cu acelaşi interes faţă de studiul de epocă al istoriei naţionale ca şi faţă de cel al istoriei altor popoare, erudiţi şi subiectivi amîndoi pînă la parţialitate îndeosebi cînd, în disciplina de bază, menită rigorii ştiinţifice, vroiau să fixeze chipul vremii lor, poligloţi şi polihistori, cărora cele mai divergente direcţii ale spiritului li se propuneau deopotrivă ca vocaţii proprii, energii uriaşe hotărîte parcă să creeze dintr-o dată şi singure o întreagă cultură, sa-

vanţi de tip universalist ca Erasm şi Voltaire, ei au atras mai efectual decît oricare alţii atenţia opiniei curente şi a academiilor unei Europe de epocă asupra ţării şi neamului lor.

Împrejurările vieţii moderne, cu puterea lor de a lega mai strîns popoarele între ele, au făcut însă ca N. Iorga să fie mai celebrat peste hotare decît vechiul său omolog conaţional. Într-o scrisoare către Antioh Cantemir (fiul lui Dimitrie), Voltaire regreta că nu cunoscuse opera ilustrului voievod cărturar, deşi fost membru corespondent, la vremea lui, al Academiei din Berlin, la cererea căreia scrisese *Descriptio Moldaviae*. Faţă de el, istoricul de peste două sute de ani avea să fie încă din viaţă o glorie europeană nu numai în cercurile academice, dar şi în opinia curentă. Un român aflător în Elveţia, fiind întrebat odată de numele ţării lui şi răspunzînd „România", aude pe interlocutorul luminat subit lămurindu-se cu vorbele : „A ! ţara lui Nicolae Iorga".

În străinătate ca şi în patrie, faima lui a fost mai cu seamă de istoric şi erudit. În adevăr, de cu vreme, el pornise vijelios să edifice din mari blocuri istoria poporului său. Văzut din timpul nostru în totalitatea operei, Iorga era, deşi cu planuri neprospectate limpede, un arhitect vizionar, care singur îşi căra blocurile, singur şi le zidea pe laturile construcţiei, pe care o gîndea şi o modifica lucrînd, după cum tot singur îşi cărase pietrişul necesar turnării lor. Savantul schimba compasul, lopata, roaba şi mistria cu o repeziciune de neconceput pentru aceeaşi minte şi energie individuală. Acoperind suprafeţe imense, el folosea documente, compulsate de el însuşi, după care alergase în toate colţurile lumii şi ale ţării, atît de neumblat îi era spaţiul de activitate ; iar pe temeiul arhivei proprii de scrisori, zapise, opisuri, surete, anaforale etc., pe vrafuri de inscripţii copiate şi excerpte din cărţi, cronici şi periodice vechi, concepea mai întîi o istorie a literaturii române, apoi rînd pe rînd una a bisericii, una a comerţului, una a meşteşugăriilor, una a armatei, una a trecutului voievodal şi alta a unităţii politice, toate urmînd să intre rezumativ în arhitectura a zece volume de istorie naţională sintetică. Cercetările neştiinţifice, purtate orbicular de pasiunea afirmării nea-

mului său în lume, care îi aprindea gîndul și acțiunea, l-au dus la atingerile trecutului nostru cu cultura oriental europeană și prin acestea la ample studii de bizantinologie, după cum, datorită interdependenței popoarelor tot mai pronunțate în epoca modernă, l-au dus la mari sinteze vest-europene, îndeosebi romanice.

Istorici, mai exacți în descifrarea și datarea documentelor sau mai limpezi în contribuții minore și în stil, am avut mulți : „școala nouă" dintre cele două războaie mondiale l-a sîcîit deseori cu inexactitățile, peste care trecuse iute aprinderea lui vizionară. Dar energia creatoare a lui N. Iorga, neîntreruptă și semnalată prin descărcări ciclopeene, ca și pluridirecționarea spiritului său înfocat, care nu-și îngăduia răgazul și nici mulțumirea de sine, au rămas unice în cultura română pînă nu se știe cînd, fiind poate un fenomen spiritual irepetabil. În firea geniului său, astru luminător încă după stingere, pasiunea științifică și de atîtea ori pasiunea pur și simplu, care lua forma cînd a erudiției nisipoase, cînd a construcției monumentale, cînd a unei sfinte evlavii, transfigurînd totul, cînd a mîniei catastrofice, nimicind totul, se compunea totdeauna cu o putere de expresie nemaiîntîlnită decît în publicistica celuilalt botoșănean ca și el, Mihai Eminescu.

Nu însă din poezii sau opere dramatice, deși numeroase, fulgeră geniul lui literar. Scriitorul N. Iorga se află în portretele și panegiricele de minut de pe paginile autobiografice ale acelei *Vieți de om așa cum a fost* și ale seriei, clasice de la apariție, de *Oameni cari au fost*, chipuri neșterse de vii și morți, pe care mînia pentru vii și evlavia pentru morți, oricît de însemnați primii și de modești ceilalți, le-a fixat definitiv în aceste două dintre galeriile operei lui ; după cum este de asemenea în *Pagini de critică din tinerețe* și *O luptă literară* în *Istoria literaturii românești*, vol. I, în *Istoria românilor* și în *Note de drum*, în care portretismul, cu celula fotoelectrică prin privirea lui, aleargă neobosit după voievozi, după artiști, după scriitori, după evenimente, oameni și locuri ale patriei : și este în activitatea de ziarist de la *Neamul românesc*, în articolele fără număr, scurte, dense și arzătoare ca proiectilele zise azi misile, articole lovind,

cele din urmă, monstrul nazist, sub a cărui ocupație le-a și scris zilnic, pînă să se prăbușească, acum douăzeci și cinci de ani, într-un șanț din pădurea Strejnicului, sub chiar gloanțele fasciștilor. Cît se va vorbi și scrie românește, paginile acestea toate vor continua să emită ca vetrele de comori limbile de flăcări ale celei mai curate iubiri de patrie.

Dar înseși cantitățile, de asemenea fără număr, de materiale amorfe care i-au înțesat cu movilele lor aria activității, răsplătesc din plin pe cine le răscolește : ele conțin adesea cîte o caracterizare grăbită, cîte o notă de text, cîte o incidentă sau un parentez în lungile fraze uneori obscure de cîte idei trebuiau să comunice și strălucesc de o neașteptată incandescență. Încît grămezile de materiale informe ale imensului șantier, de pe care l-au smuls mîini criminale, atrag irepresibil pe criticul care s-ar pune să-și dea seama de miraculosul lui talent scriitoricesc. Ele sînt ca acele coline de nisip de pe litoralul Patagoniei, pe ale căror coame Darwin vedea numeroase trunchiuri de copaci fără coroană, strălucind orbitor în lumina soarelui tropical : erau însă nu tulpini de arbori retezați, cum păreau de departe, ci tuburi de sticlă, cu scurte derivații laterale în chip de rădăcini înfipte adînc, mirifice țevi de cristal, în care trăznete repetate, căzînd pe aceste coline, topiseră și transmutaseră nisipul.

Așadar numai o antologie de șapte-opt volume masive a operei scrise și vorbite a marelui învățat, care să nu ocolească nici una din manifestările lui esențiale, oricît de neliterară ca materie, antologie foarte posibilă azi în cadrul noii concepții politice a culturii, ar putea da ideea exactă a neobișnuitei dimensiuni a geniului său literar.

I

Cărțile din urmă ale lui Mihail Sadoveanu au fost *Mitrea Cocor* (1949), *Nada florilor* (1950), *Nicoară Potcoavă* (1952) și *Aventură în lunca Dunării* (1954). Prin fiecare, cititorul poate privi mari spații narative, în care opera i se grupează de la sine.

Cu *Mitrea Cocor* sîntem în lumea satelor, străbătută în aparenta ei fixitate de frămîntările vremii : un tînăr țăran se întoarce din război cu ideea să schimbe așezările satului natal în spirit revoluționar. Mitrea Cocor e un reprezentant al țărănimii muncitoare, ceea ce i-a înlesnit să înțeleagă legitimitatea luptei proletariatului. El aspiră la eliberarea muncii și prin aceasta la eliberarea omului. E aceeași aspirație care anima pe mai vechii eroi ai povestirilor sadoveniene din *Bordeienii* (1912), din *Povestiri de seară* (1910), din *Crîșma lui Moș Precu* (1904) și *Dureri înăbușite* (1904), cu deosebirea numai că aspirațiile acelora erau înăbușite.

Eroii de atunci, simpli, anonimi și ancestrali, se aflau sub opresiunea unei alcătuiri sociale, a cărei ideologie dominantă, interesată în menținerea exploatării omului, crea false sublimări ale acestor raporturi sociale. O întreagă literatură narativă versificată deseori și cîteodată direct doctrinară scotea țărănimea din istorie. Providența foarte terestră a politicii de asuprire crease lumii satelor un destin arhaic și de fapt mortificant. Viața sufletească sub astfel de condiții, cu oricîte forme decorative s-ar fi însoțit, era în realitate, dacă nu un fenomen de lentă fosilizare, oricum un fapt de involuție, un fel de disgenie morală. Mihail Sadoveanu începe și sfîrșește prin a fi poetul acestei lumi. În stăruința operei lui de a înfățișa oameni interziși în aspirațiile de viață e însă o simpatie activă și o demonstrație. „Țăranii sînt tot oameni", șoptește printre rînduri marele scriitor. Cine însă îi putea

auzi șoapta ? El vorbea unor judecători care își dăduseră sentința. Cu toate acestea, dreptul cel puțin la simpatie față de țărănimea muncitoare își face prin opera lui loc în conștiințe tot mai numeroase și printr-o acțiune erozivă în timp, ca o mare apă care mănîncă din maluri pe nesimțite, șubrezește tirania. Puterea scriitorului de a trezi conștiințele se sprijină bineînțeles pe împrejurările social-politice, fără de care o asemenea acțiune pozitivă nici nu este de conceput, dar într-o măsură nu neînsemnată ea se fortifică prin concepția larg umanistă, pe care și-a exprimat-o sub forma istoricește determinată a epocii dinainte de eliberare.

Mitrea Cocor aparține marii familii a eroilor sadovenieni, dar el devine posibil abia o dată cu transformările revoluționare de după 23 August 1944 întrucît el este un „bordeian" care vrea să-și mute satul de sub zodia regresiunii în istoria progresului. Concepția umanistă, cu care scriitorul susține din adînc pe acest erou al eliberării muncii țărănești, e comună, ca posibilitate germinativă, celei care prezidase la prezentarea vechilor eroi sadovenieni, din rîndul țărănimii, oricare le-ar fi diversitatea de forme în timp ; și de asemenea ea luminează lateral, pe rază urbană, mărunta funcționărime neajunsă, cu drama mizeriei sporită de iluzia îndestulării, ca în *Cazul Eugeniței Costea* (1937) sau în *Floarea ofilită* (1906).

Ne-am învățat, acestei lumi să-i spunem „simplă", poate fiindcă așa i se spusese de la început de ideologii *Vieții românești ;* recitind însă azi pe Sadoveanu, fără de care revista ieșană ar fi rămas literar cam cît și *Convorbirile literare* fără Eminescu, observăm că eroii lui au nu numai conștiința timpurilor, sub care viețuiesc din greu, dar au mai cu seamă sentimentul timpului, care le complică simplitatea. Și această ascuțime psihologică, rezervată — după cum se crede — numai oamenilor de cultură, este la ei atît de decisivă încît toți, bătrîni sau tineri, se comportă încetinit ca niște înțelepți, cu vorba domoală a experienței consumate (fie că vorbesc chiar de întîmplări violente) și privesc cu dulce ironie peste timp și evenimente. Modul narativ însuși la acești mari povestași, cum este și autorul lor, e comandat de același sentiment al trecerii și ireversi-

bilităţii timpului. Ei sînt simpli în condiţia lor socială, focalizată de scriitor cu mare parte a operei sale, dar o însemnătate de asemenea focală, dacă nu una artisticeşte mai plină de urmări, e de observat în condiţia lor psihologică deloc simplă. Şi gradul de complicaţie cel mai expresiv în acest sens îl avem în Vitoria Lipan din *Baltagul* (1930); inteligenţa ei, ca să descopere pe ucigaşul soţului, se alimentează şi i se constituie în întregime din retrăirea profund analitică, anotimp cu anotimp, şi zi cu zi, a calendarului pastoral.

Nicoară Potcoavă încheie seria de „evocări istorice", care se grupează singure în jurul ideii temporale de „vechime". Fratele lui Ioan-Vodă, apărut ca personaj legendar mai întîi printre cazacii lui Taras Şevcenco şi apoi la scriitorul nostru încă din *Şoimii* (1904), ne duce într-o lume de catastrofe istorice, de drame colective, cum e risipirea curţii de la Iaşi, împrejurări de restrişte, în care personajul central reprezintă numai potenţarea dramei comune. E lumea, vorbind însumat, din *Zodia Cancerului* (1929), din *Nunta Domniţei Ruxandra* (1929), din *Fraţii Jderi* (1942) şi altele. A reţine din romanele istorice ale lui Sadoveanu lirismul paseist, cum i s-a zis, poezia patriarhalităţii, idealizarea umanităţii arhaice şi recomandarea unei astfel de vieţi, ni se pare a dezvolta în asociaţii verbale ideea simplităţii primitive. De sub astfel de aparenţe, se ridică în adevăr contemplabil altă realitate, al cărei dramatism e cauză de valori estetice mai însemnate decît opţiunea romantică pentru trecut.

Voievozii lui Sadoveanu şi oamenii care îi însoţesc se dovedesc în adîncul lor un fel de metafore enorme ale temporalităţii. Dimensiunea eroică, prin care ni se impun, derivă din aspiraţia de a se vindeca de vremelnicie, din sforţarea fiinţei lor pieritoare de a se învecina, dacă nu înrudi, cu variantele concrete ale ideii de eternitate. Înrudirea cu mediul cosmic, după care umblă, ca după un leac, îi face să evolueze într-o geografie fabuloasă. Codri, munţi şi ape, care colcăie de vînat nu ca număr de exemplare, ci ca număr de speţe, sînt pentru ei tipare veşnice ale creaţiunii, pe care se odihnesc. Cînd curtea domnească porneşte în alai la

vînători de petrecere, vînătoarea, urmărind și improșcînd *bourul, mistrețul, ursul, lupul, rîsul, căprioara*, sau *iepurele*, pescuind *păstrăvul, lostrița, crapul, știuca* sau *somnul*, e prilej de povestire a vieții spețelor și descriere de habitat cosmic. Iar dacă pagini de descriere a naturii întrerup deseori narațiunea, ele nu au scopul artistic de a „înfrumuseța" subiectul. La Sadoveanu, spre deosebire de toți scriitorii descriptivi de la noi și de oriunde, „pustietatea" muntoasă, codrul apărat de propriile-i sălbăticiuni, rîul și lacurile geologice sînt metaforele eternității, pe care le caută și le măsoară metaforele vremelniciei, adică oamenii.

Cu această literatură sîntem la depărtări estetice incalculabile de „poezia naturii", pe care burghezia romantică o descoperise ca soluție a dezabuzării citadine. Scriitorului nostru i-a fost astfel în putință să scrie cărți întregi de simplă descripție a naturii, fără ca cititorul să simtă nevoia de variație narativă. Așa este *Nada florilor* și așa sînt, în jurul acesteia, *Valea Frumoasei* (1938), *Împărăția apelor* (1928). *Dumbrava minunată* (1926), *Priveliști dobrogene* (1914), *Oameni și locuri* (1908).

Ultima oară cînd l-am văzut, vorbea dintr-un jilț mînăstiresc, care îi cuprindea bine făptura de copil monumental cu obrajii masivi, încă incarnadini ca în portretul de Corneliu Baba ; și, pînă să sfîrșească ce avea de spus, se întrerupea din cîteva în cîteva cuvinte cu tăceri grele. Vorbele spuneau despre visul de justiție socială al „bordeienilor", înfăptuit în zilele noastre ; iar tăcerile auiau, în elocvența lor, a eternitate.

II

Marii scriitori sînt în cele din urmă ai neamului în a cărui limbă au scris. Mihail Sadoveanu aparține celular, nu numai lingvistic, neamului de oameni din spațiul carpato-dunărean. Cu *Dureri înăbușite, Crîșma lui Moș Precu, Mormîntul unui copil, La noi în Viișoara, Bordeienii, Cocostîrcul albastru, Ochi de urs* și altele, el este al poporului român și mai cu seamă al nevoilor acestui popor, care nu făcuse corp cu nici una din administra-

țiile statale efemere. Cu *Floare ofilită, Însemnările lui Neculai Manea, Duduia Margareta, Strada Lăpușneanu, Oameni din lună, Locul unde nu s-a întîmplat nimic, Cazul Eugeniței Costea*, și altele, el rămîne scriitor al poporului, îndeosebi al deziluzionaților lui, rupți de matca țărănească și mutați pe treapta de jos a vieții administrative și orășenești. Cu *Șoimii, Vremuri de bejenie, Neamul șoimăreștilor, Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă, Nunta Domniței Ruxandra, Frații Jderi* și altele, marele prozator își identifică destinul artistic cu dramele și eposul istoriei naționale. *Țara de dincolo de negură, Dumbrava minunată, Dimineți de iulie, Împărăția apelor, Măria sa Puiul Pădurii, Nopți de sînziene, Valea Frumoasei, Ostrovul lupilor, Nada florilor* și altele, sînt evocări panoramice ale unei geografii peisagistice străvechi, a cărei neclintire de peisaj rupestru sau acvatic copleșește cu puterea ei de măreață metaforă a eternității. În sfîrșit, *Mitrea Cocor* exprimă convingerea că poporul numit de Sadoveanu „popor de păstori și plugari", care trăise mai bine de un mileniu în deplină izolare, fără nici o atingere spirituală cu propria-i organizație de stat, are prilejul unic prin socialism să participe la viața statului, mișcîndu-se din arhaitatea statică, pe sensurile noi ale progresului social. Oricum l-am privi, Mihail Sadoveanu este scriitorul cel mai propriu și mai cuprinzător al atitudinilor populare de viață, al geografiei și istoriei noastre naționale. Prin aceasta, creația lui nu este locală. De pe planul ei cel mai înalt, opera lui Sadoveanu, operă informată de experiențele multiseculare, cît și contemporane, ale poporului carpato-dunărean se asociază de la sine cu numeroase creații universale. Oamenii din popor pe care ni-i propune el au, cei mai mulți, cînd sînt stăpîniți de patimi, mișcarea iute și aprinderea primejdioasă a lui Taras Bulba, din Nicolai Gogol. Lumea lui, în contrast cu arta consumată a cuvîntului și cu rafinamentul muzicalității povestirii, e tot atît de elementară în reacții. Aerul de familie cu literatura rusă, scriitorul român și-l mai susține prin atingeri indiscutabile cu viziunea eroică din epopeea ucraineană a lui Taras Șevcenko. După cum cete de moldoveni apar printre cazacii acestuia, cete de cazaci de la „pragurile Niprului" sînt pre-

zenți printre moldovenii scriitorului nostru, sau numai în conștiința lor mînată de dorul libertății naționale ; iar un erou sadovenian ca Nicoară Potcoavă este erou și al epopeii lui Șevcenko. Povestirile de vînătoare, pe de altă parte, se întrec în seducția narativă, în arta evocării și farmecul peisagistic cu operele de același gen ale lui Turgheniev. Comparat cu acest prim european dintre scriitorii ruși, scriitorul român face totdeauna din vînătoare un prilej de meditație asupra tiparelor eterne ale lumii. Vînatul pentru el este nu plăcerea sportivă de bărbat, care umblă după desfășurarea spectaculoasă a propriei energii, ci poezie a peisajului și a sălbăticiunii, duh de spaimă al „pustiei muntoase", sau al singurătății apelor, sălaș cosmic, în care viețuiește exemplarul urmărit nu atît cu pușca și ca exemplar, cît cu spiritul de cunoaștere și ca speță. Sadoveanu e orientat astfel mai cu seamă la tiparele creațiunii zoologice.

Nici aspectul descriptiv al operei sale, în care oamenii se mișcă primordial, întocmai ca fauna pădurilor, nu duce mai puțin la valori neatinse de trecerea timpului. Din acest punct de vedere, comparația posibilă cu naturismul norvegianului Knut Hamsun, mai puțin cu acela al unor romancieri englezi, ca Lawrence, Mary Web sau Charles Morgan, și încă mai puțin cu al romanticilor wertherieni, care își vociferau prin codri seculari dezamăgirile de viață, arată la scriitorul român aspirații de ordin ca și familial la existența regnurilor. În opera zisă descriptivă a lui Sadoveanu e o trecere a individualului dincolo de pragul izolării lui efemere, e o ieșire din timp și o creștere pînă la identificarea omului cu temeliile minerale ale lumii. Voievozii lui Sadoveanu și oamenii care îi însoțesc se dovedesc în adîncul lor un fel de metafore enorme ale temporalității. Dimensiunea eroică, prin care ni se impun, derivă din aspirația de a se vindeca de vremelnicie, din sforțarea ființei lor pieritoare de a se învecina, dacă nu înrudi, cu variantele concrete ale ideii de eternitate. Înrudirea cu mediul cosmic, după care umblă, ca după un leac, îi face să evolueze într-o geografie fabuloasă. Codri, munți și ape, care colcăie de vînat nu ca număr de exemplare, ci ca număr de spețe, sînt pentru ei tipare veșnice ale creațiunii, pe



care se odihnesc. Cînd curtea domnească pornește în alai la vînători și petreceri — vînătoarea urmărind și impușcînd bourul, mistrețul, ursul, lupul, rîsul, căprioara, sau iepurele, pescuind păstrăvul, lostrița, crapul, știuca sau somnul — e prilej de povestire a vieții, spețelor și descriere de habitat cosmic. Iar dacă pagini de descriere a naturii întrerup deseori narațiunea, ele nu au scopul artistic de a „înfrumuseța" subiectul. La Sadoveanu, spre deosebire de toți scriitorii descriptivi de la noi și de oriunde, „pustietatea muntoasă, codrul apărat de propriile-i sălbăticiuni, rîul și lacurile geologice sînt metaforele eternității, pe care le caută și le măsoară metaforele vremelniciei, adică toate vorbesc sufletului nostru de o mare fabulă a eternității, pe care o povestesc și o susțin personaje fantastice: Pămîntul, Codrul, Apa și Văzduhul, ca într-o „Kalevală" autohtonă.

Contopit cu geologia țării și cu spețele vietăților care o străbat din veac, spiritul marelui scriitor privește zbuciumul patimilor omenești și fără să confrunte retoric veșnicia tiparelor lumii cu spuma trecătoare a patimilor, confruntarea naște adesea cuvîntul blajin și tonul indulgent, care în rezultatul lor artistic ia forma unei ironii nevătămătoare. Critica noastră a putut crede că blînda ironie sadoveniană ar fi înrudită cu surîsul de intelectual al lui Anatole France. Asociația nu e imposibilă. Dar mai curînd e de crezut că această atitudine provine din familiaritatea marelui nostru prozator cu o ordine eternă și deci din perspectiva în care el poate privi vremelnicia omului, după cum, dacă ar fi totuși vorba de vreo derivație cărturărească, ea ar sta mai degrabă cu înțelepciunea poveștilor orientale, care, circulînd la noi din vechime, în chip de „cărți poporane" au reînflorit suprem în *Divanul persian*.

Aceste povești orientale, care au circulat la noi timp de secole sub forme orale, ca și narațiunile istorice sau numai baladice din marea operă sadoveniană, ne apropie însă de singurele ei adevărate izvoare. Cînd Mihail Sadoveanu își dă totdeauna ca maeștrii iubiți ai întinsei lui activități creatoare pe Ion Creangă și pe Ion Neculce, acesta e un alt fel de a ni se indica aceleași izvoare. Căci Ion Neculce, Ion Creangă și Mihail Sadoveanu, la in-

tervale diferite în cei două sute şi cincizeci de ani, care îi cuprind pe toţi trei, exprimă în culori proprii dulcea înţelepciune povestitoare, umorul nevătămător şi gigantismul viziunii, adică înseşi trăsăturile de identitate ale geniului popular românesc.

III

Darwin numea granitul, aflat totdeauna faţă de alte roci la cea mai mare adîncime geologică, „classic rok". Sub felurimea şi bogăţia operei sadoveniene, la mai mare adîncime decît formele ei aparente sau deshumabile cu uşurinţă, zace stratul granitic al clasicităţii scriitorului. Naturismul descriptiv, individul trăitor nedeslipit de natură, eposul istoric românesc, arhaitate şi viaţă primigenă, toate aceste aspecte de conformaţie literară există în adevăr şi informează geniul lui M. Sadoveanu, dar ele stau pe o latenţă a geniului său, care latenţă se află în comunicare cu tiparele neschimbătoare ale lumii. În spectacolul marii lui opere, ne interesează fundamental, ca şi pe el însuşi, nu atît drama individuală a eroului care e simplu prilej de destăinuire a unei alte realităţi, cît chiar această altă realitate, mecanică ascunsă a legilor de viaţă şi moarte superioare fiecărui ins înfăţişat şi funcţionînd mai cu seamă în cadrul colectivităţilor primitive. Lecţiunea unor asemenea legi eterne clarifică stratul de clasicism pe care îl acopăr sedimentările romantice. O povestire ca *Ochi de urs* nu se opreşte astfel la drama propriu-zisă a lui Nicula Ursake, eroul povestirii, ci continuă neaşteptat, ca să pună în vedere destinul însuşi al vieţii, care dăinuie peste întreruperi accidentale, la nesfîrşit. Pădurarul Nicula, după moartea soţiei în împrejurări fioroase, se va recăsători, sfătuit de bătrînii familiei, cu un desăvîrşit automatism, într-o supunere mută, admiţînd puterea de lege a vieţii omeneşti, care i se aplică de deasupra suferinţei lui. Culi trebui deci să vadă cîndva „venind spre el pe nana Floarea cu două soaţe. Una era bătrînă şi rîdea ştirb : aceea era nana Serafina. Cealaltă era o copilă. Nu rîdea ; se uita încolo, spre un brad căzut ; îi bătea soarele fruntea lu-

cie. Nicula Ursake îi văzuse ochii atît cît trebuia, o clipă... înțelese că n-are ce și de ce să judece. Era vai de sufletul lui, căci erau acum asupra sa trei muieri. Lui nu-i trebuia, însă, decît aceea pe care de mult o dorea, printr-o viclenie ce nu era a femeilor bătrîne, ci a lui Dumnezeu, cel care își are scrise vicleniile sale sfinte în toată zidirea sa cu semne fără de moarte. Mergînd către acea copilă nouă a lumii, își lepădă țigarea și zvîrli în asfințit un rotocol de fum. Ca și cum ar fi izvorît din inima lui, acel rotocol se subția ca o umbră fină ce ar părăsi pentru totdeauna poienile de la Prelunci. Căci morții noștri, cîtă vreme îi dorim, stau în noi și în preajma noastră ; iar cînd începem a-i uita, ne părăsesc ; între ei și noi se așază nu numai moartea, ci și viața". E limpede că ascultăm mai puțin povestirea nenorocirii lui Ursake, deși depănată pe îndelete și zguduitor de dramatic ; ascultăm mai mult, fiind mai plină de înțeles, povestirea unei vieți de om, care se înzdrăvenește prin felurite „viclenii" ale naturii. În pădurea ardeleană, unde își află Sadoveanu de data aceasta oamenii, adică într-un cadru renăscător din el însuși, ideea de moarte ar fi fost absurdă, după cum absurdă e acolo și lipsa veșnică de foșnet. Nicula Ursake nu este așadar un anume țăran din Prelunci ; el este, prin comportarea superstițioasă din prima parte a povestirii, prin automatismul mișcărilor personale, prin supunere la rînduieli vechi și prin cadrul naturistic, un tip al neamului său, o sumă etnică, și este prin regenerarea vieții proprii un simbol al reînălțării vieții din orice mormînt. Și mai nici unul, dintre cîți oameni pune în mișcare scriitorul nostru, nu e identificabil personal, ci colectiv ; nu viața particulară îi ridică eroii la rang de ficțiuni estetice, ci conformismul conduitei lor cu legea străveche a neamului. De aceea, de predilecție, M. Sadoveanu a mers la mediul țărănesc, la acel mediu în care fiece individ în parte rezumă existența milenară a satului, avînd mișcări ca și impersonale, comandate de legea eternă a grupului etnic. „Ritualul străvechi", cum îl numește el însuși, felul vieții populare cu superstițiile, datinile, tradițiile și tot ceea ce dă societăților primitive o anume fixitate, formează obiectul statornic al tuturor scrierilor sale, chip cu alte cuvinte

al veşniciei pe care scriitorul o urmăreşte în toate înfăţişările ei. Şi chiar cînd scriitorul se mută cu condeiul în descripţii acvatice ca în *Nada florilor* sau *24 Iunie*, atenţia i se fixează mereu pe realităţi neatacate de opera timpului, ideea însăşi de timp fiind printre ele ca o încălcare nefirească. Astfel *24 Iunie*, cu scene din viaţa de laie a rudarilor avînd sălaşul pe malul unei bălţi dunărene, cu jocul gălăgios al cetei de dănciuci noroiţi, ne poartă în aceeaşi lumină care dă relief „ritualului generaţiilor“ ; reţin atenţia cititorului mai cu seamă topoarele meşterilor de albii „care păstrau forma evului de piatră“ şi pîlcul de corturi, un fel de „cătun preistoric“ ; în sfîrşit impresia ultimă e de ieşire din timp, de răscolire a unui trecut colectiv de grup etnic, nomazii fiind văzuţi în comportarea spiţei lor şi semnalaţi ca „tabără a vremurilor de demult“. Din orice frămîntare omenească marele scriitor reţine aşadar mecanica ei cea mai străveche ca semn al vieţii neîntrerupte, ca lege a statorniciei, care îşi supune generaţiile de oameni, exprimîndu-se chiar prin ei ; de aceea nu e nici o mirare, ci dimpotrivă e tot ce poate fi mai nimerit ca el să prefere aşezările primitive, ale căror legi sînt nescrise ca şi legile Naturii. La munte sau la baltă, peisajul are aceeaşi semnificaţie : este altă oglindă a veşniciei, pe care o vînează Sadoveanu în vasta sa operă. Din descrierile lui, defectul, adică ceea ce lipseşte, este numai timpul. „Cu mult înainte de asfinţit, eram singur, cu totul desfăcut şi despărţit de tovarăşii mei. Luntrea se strecura printre draperii de liane. Ştefan Gîdea, omul meu, simţind ce caut, mă ducea într-un loc pe care îl ştia numai el. Fără să-mi spuie el nimic, am cunoscut acel loc. Era o grădină sălbatică, înflorită nou de la nuferii din baltă pînă la malurile uşor înclinate. Volburi se răsuceau pe trestii, irişi galbeni deschideau cărări, boschete de tamarix îşi atîrnau strugurii dulce-mirositori. După sălcii urmau pîlcuri de salcîmi înfloriţi încă, al căror parfum părea că se tîrăşte nevăzut şi nesimţit pe oglinda lacului. Înainte de a ajunge la salcîm, m-am oprit între papuri înalte, căci dincolo, în acea grădină ascunsă a liniştei, se sbenguiau cu glasuri, cîrciiri, clămpăniri de plisc şi bătăi de aripi, toate neamurile de sălbăticiuni aripate

— de la lişiţă pînă la lopătari. Erau şi cele două specii de gişte şi cele douăsprezece neamuri de raţe, şi mierle, şi privighetorile şi ochiul boului..." ca în plin ev arhaic, ev al speţelor şi nu al exemplarelor, ar putea cititorul să adauge fără greşeală; căci priveliştea, ca în opera întreagă a lui M. Sadoveanu, este milenară. După cum pictorii nu se opresc decît rareori la costumul istoric (un Constantin Guys fiind un caz de excepţie, cum era de asemenea ca poet Baudelaire, care îl preţuia), ei zugrăvesc mai cu stăruinţă nudul, fiind formă de frumuseţe neschimbătoare; după cum toţi marii poeţi, ori de unde ar fi ei, se simt atraşi, în impresionantă maree, de statornicia astrelor, care în ochii lor sînt simbolurile eternităţii, tot astfel intuiţia genială sadoveniană s-a îndreptat neabătut către fundamentele societăţilor omeneşti, către schematismul vieţii individuale, spre traiul automatic al omului străvechi, precum şi spre peisajul inalterabil în timp, prin care simţea că vine în atingere cu neîndupleacata fire a legilor Naturii. Aspiraţia de a se depăşi, de a sări peste provizoriu sau efemer, de a face corp cu realitatea fără istorie, cu Natura veşnică în identitatea ei, este mişcarea comună a tuturor marilor artişti; şi sub oricît de felurite aparenţe s-ar afla zăcînd, această mişcare le destăinuie clasicismul latent. E şi stratul granitic, cel mai din adîncime, al operei sadoveniene.

Cu apariția romanului *Ion*, acum 47 de ani, proza narativă românească se ridică masiv, ca un nebănuit fenomen geologic, din peisajul domol înconjurător. Atunci, în 1920, se punea capăt la noi minoratului literar al schiței și al nuvelei. Nici un prozator român n-avea să mai aspire la faima de scriitor numai cu cîteva schițe și nuvele, cum se întîmplase mai înainte, oricît de remarcabile ar fi fost ele. Confrații momentului au avut cu toții impresia că, peste noapte, lîngă domiciliul lor, dintre măguri scunde și pitorești, se născuse într-o tăcere neverosimilă un nou Ceahlău, un alt Negoi sau un Moldoveanu necunoscut. Și cu toții au început să examineze fenomenul. Era în adevăr un munte, nu foarte împădurit după cum se vedea deocamdată, abia avînd o vegetație pitică de curpeni tîrîtori și jnepi, neînfloritori nici aceștia, și printre care se vedea bine firea pleșuvă și în definitiv ariditatea stîncilor. Muchii tăioase, colți răzleți și rîpi de piatră făceau ascensiunea dificilă. Unii confrați, surprinși în practica lor de maeștri lustruitori ai expresiei, s-au și supărat pe estetica muntelui, pe care se așteptau să-l vadă îmbrăcat în plăci de Faenza; alții, cu o vie sensibilitate grădinărească de horticultori și botaniști ai frumuseții literare, ar fi vrut să culeagă o albăstrea sau o ferigă rară din poiene și padini, care fie lipseau, fie se aflau la mare altitudine. Atît unii cît și alții i-au întors chiar spatele.

Cu toate acestea, cititori fără număr și o dată cu ei critici eminenți, nedescurajați de sterilitatea priveliștii, au pornit în valuri repetate la dificila ascensiune, care de sus li s-a dovedit răscumpărătoare. De pe piscul muntelui nou, care se ridicase atît de abrupt aproape din plin șes, ei văzură departe, pierdut într-o ceață albăstruie, satul românesc *sămănătorist*; așezare de țărani ve-

seli, îmbrăcați pînă și în zile de muncă cu haine sărbătorești, neatinși nici sufletește, nici corporal, de cumplita muncă, la care îi supuneau exploatatori rurali cunoscuți, o lume de făpturi factice cu obrajii nefiresc de rumeni și cu floare la ureche, sub a căror deghizare scenică se putuse prea bine observa că era vorba de burghezi și burgheze în travestiuri rustice, la o petrecere cîmpenească. Așa fuseseră văzuți țăranii de cînd lumea : așa văzuse Theocrit pe sicilienii muncitori de pămînt, după gustul Syracuzanilor ; așa îi văzuseră un Gessner, un Delille și un Parny, după gustul marchizilor pudrați ai secolului XVIII ; și tot așa îi văzuseră la noi, după gustul orășenilor, scriitorii *sămănătoriști*. Într-un astfel de sat decorativ, pe pragul unor case, cu acoperișuri deprimate de intemperii, sta așezat jos sau pe vreun scaun scund cu trei picioare cîte un moșneag hăzos, spuitor între altele de snoave, povești de demult și mai ales pilde. Dintre acestea cele mai multe lăsau să se înțeleagă destul de limpede că sărăcia venea de la Dumnezeu și cu Dumnezeu, care pentru țăran era suplinit pe pămînt de exploatatorul rural ; nu se putea nimeni lupta, astfel că moșneagul colabora indirect, prin vorbele lui de duh, dar în deplină nevinovăție, cu asuprirea. În general, satul *sămănătorist* era locuit nu de indivizi, cu o stare, o treaptă și o psihologie proprie între stările, treptele și psihologiile celorlalți, ci de o colectivitate nediferențiată, cu mișcări puține, comune și ancestrale.

Mai apropiat, de pe același pisc, cititorii și criticii de profesie văzură însă un alt sat. Era locuit de oameni ai pămîntului cu înfățișare aspră și palme crăpate pe coarnele plugului ; jucau și ei duminica la horă, îmbrăcați mai curat, dar roboteau rupți și din greu săptămîna întreagă : se însurau, se cumetreau, petreceau și ei, dar și mureau fie de boli, fie de o lovitură cu sapa în moalele capului, lîngă un răzor disputat. Erau țărani care, spre deosebire de aceia ai viziunilor idilice, viețuiau precar, unii, pe o scară scoborîtoare a sărăciei, iar alții — ca posesori de pămînt — pe aceea mai ridicată a unei avuții iluzorii ; erau apoi, pe lîngă sau printre aceștia, intelectuali și funcționari sătești ca preot, învățător, notar, casier comunal și agenți ai feluritelor instituții statale, care

rămîneau toată viața între țărani, prieteni ai unora și vrăjmași ai altora, îndrumîndu-și numai odraslele către viața de oraș prin știință de carte mai înaltă. Era acolo, cu alte cuvinte, o societate rurală în continuă mișcare, căreia nu-i lipseau categoriile sociale, dacă nu chiar clasele, și nici voința tenace de primenire a unei categorii prin alta. Cu apariția primului roman al lui Liviu Rebreanu, literatura română descopere așadar, în lumea satelor, viața socială, dinamismul feluritelor categorii de țărani și reprezentanți ai autorității de stat, cuprinse de cîte un complex deosebit de determinări economice, precum și viața indivizilor care, pe bază de psihologie personală, introduc diferențe în aceeași categorie.

Dar criticii literari mai vechi au spus totul despre această mare creație românească și nu-i vom repeta. Se cade numai să menționăm numele lui E. Lovinescu, care, întemeiat pe sagacitatea lui cu atît mai de lăudat cu cît venea de la un stilist și de la un citadin, ca și pe ideea că lirismul ar fi copilăria unei literaturi, iar proza obiectivă progresul și maturitatea ei, a putut formula asupra scriitorului judecăți și observații pe care criticii ulteriori le-au dezvoltat fiecare în felul lui. E drept de asemenea să reținem că, în ultimii douăzeci de ani, criticii de azi, direcționați sau redirecționați social, au proiectat mai multă lumină asupra dinamismului intern care agită disimulat sau pe față, individual ca în *Ion* sau colectiv ca în *Răscoala*, structura societății țărănești de tip capitalist. Intuiția centrală a marelui romancier a putut astfel profita de luminile criticii, care au pus-o puternic în relief.

Criticii mai vechi și mai noi nu sînt totuși, pentru aceasta, inatacabili. Atît Lovinescu cît și toți urmașii lui în timp, nu numai în concepție, au contribuit în comun la schematizarea creației lui Rebreanu și la o imagine arbitrară a autorului însuși. Schematizarea stă în legătură cu ideea că scriitorul ar fi nu un romancier propriu-zis, ci un autor de *epopee*, cum afirmase însuși Lovinescu, înțelegînd mai mult proporțiile copleșitoare ale creației, și cum va stărui George Călinescu, dezvoltînd ideea în sugestii despre *solemnitatea și mișcarea de ritual* străvechi a lumii romancierului. Ion e raportat astfel la psihologia colectiv țărănească, la tipicitatea lui și în de-

finitiv la o abstracție de intelectual privind viața rurală. Dar el nu comunică în nici un fel cu personajele, să zicem, ale lui Creangă, care în adevăr au conduita milenară a obștei lor țărănești. Ion e numai el însuși, Ion al Glanetașului, pus în anumite condiții social-economice, însă cu psihologia lui, care îl individualizează. De asemeni, în Răscoala, Petre Petre și Toader Strîmbu sînt ei înșiși, diferențiați psihologic în atitudinea pe care o au față de Nadina, boieroaica, deși amîndoi se află cuprinși în aceeași atmosferă revoluționară. Dacă nu se are în vedere relieful propriu și identitatea personajelor lui Rebreanu, atunci însuși realismul care i s-a semnalat pe drept cuvînt cu stăruință, se spulberă în bună parte față de abstracția tipicității. Pe de altă parte, realismul minuit indistinct ca formulă critică poate păgubi uneori cuprinderea creației. E stabilit azi că realism nu înseamnă a face din artă un pleonasm al vieții, fiindcă viața se scutură singură de prisosuri — și bine face! —, ci înseamnă a-i oglindi legile profunde într-un cadru de necesitate istorică și de psihologie concretă. Momentul cînd Ion sărută pămîntul luat în palme se dă de obicei ca trăsătură de puternic realism. Criticii au afirmat că acest gest ar semnifica o intuiție realistă adîncă. E o eroare a criticii. Gestul e literar, e o metaforă de scriitor, nu o observație obiectivă. Ca să-și arate patima posesivă, nici un țăran nu sărută astfel pămîntul. Țăranii pot fi văzuți sau puteau fi văzuți altădată cum aspiră în nări numai boarea pămîntului, mai cu seamă primăvara, cînd germenii și principiile de viață nevăzute din el se trezesc din somnul hibernării, dînd bulgărilor miros de *reveneală*, acel abur *reavăn*, care pentru ei e semn că trebuie să iasă la plug. Aceasta e observația obiectivă; sărutatul pămîntului în pumni e prefacerea într-o metaforă necesară a unui gest țărănesc practic și calendaristic, cum se mai află de altfel întocmai la Zola, în *La Terre*, ceea ce îi subliniază mai mult caracterul literar și nu realist.

Pe lîngă acestea, criticii literari, dintre care autorul acestei observații nu se exceptează, au creat romancierului fie direct, fie indirect, un portret de om necorespunzător adevărului. După ei, Rebreanu însuși era un

fel de Ion al Glanetașului devenit scriitor, adică un spirit frust, inapt să creeze valori mai rafinate. Opera lui, privită în întregime, declară însă acest portret ca neveridic.

Cu aceeași îndemînare de artist, cu care creează țărani aspri în *Ion* și *Răscoala*, Rebreanu este creatorul celor mai delicate și suave siluete feminine din literatura noastră. Pînă și Solomia din *Amîndoi*, țăranca făptașă a unui dublu omor, prin feminitatea suavă pe care o întrupează desăvîrșit, e o Florică din *Ion*, ajunsă servitoare la oraș ; e o altă Ilonă din *Pădurea spînzuraților ;* ea cheamă, cu suavitatea ei, pe Liana din societatea burgheză a romanului *Jar* ; seamănă întocmai cu Madelon, fost Mădălină, din *Ciuleandra ;* după cum se asociază de la sine ca tip de feminitate venustră cu Navamalika, Yvonne Collignon și Ileana Ștefan Alexandrovici Polinski, acele nume felurite sub care trăiește în existențe și civilizații succesive aceeași femeie în *Adam și Eva ;* în sfîrșit, nu altfel, ci tot ca ficțiune a unei gingășii probabil compensatoare, ne apare Grofița Rafaela din *Crăișorul* ca și Cristina Belcineanu din *Gorila*. Într-o măsură apreciabilă, toate femeile din romanele lui Liviu Rebreanu, indiferent de poziție socială, se aseamănă ca farmec, putîndu-se spune că marele scriitor realist și-a încordat puteri ca și nebănuite ca să celebreze mai în fiece roman un ideal statornic de feminitate. E un ideal firește romantic, dar el n-a putut ieși, în aceste siluete fermecătoare de femei, din degetele noduroase ale unui Ion al Glanetașului, ci din acelea subțiri și experte ale unui artist cu mult mai numeroase posibilități de creație decît i s-au recunoscut. E un ideal romantic, pe care zadarnic l-am căuta în realitatea mai cu seamă a zilelor noastre, realitate plină de tinere între 16—18 ani, platinate sau neplatinate, cu glasuri ruginite, cu atitudini de girls-uri new-yorkeze cuprinse parcă de desperarea de a muri la 20 de ani. Rebreanu și-a creat femeile romanelor sale din acel *ewige Weiblichkeit,* care conduce pe Faust, după toate experiențele lui pămîntești, către împlinirea supremă a spiritului.

La portretul arbitrar al romancierului, contribuția criticilor e drept să se recunoască, se cumpănește cu aceea a lui Rebreanu însuși. El a fost un prozator pe drept

cuvînt vestit prin temeinicia cu care își construia cărțile. Spre deosebire de alții, care compuneau cu mare repeziciune roman după roman, avînd un debit aproape anual, autorul lui *Ion* și al *Răscoalei* lucra pe îndelete, fără presiunea termenelor editoriale, mișcîndu-se metodic după calcule exclusiv artistice, deci necesare, nu accidentale. El lucra în ritmul impus de masivitatea operelor proprii chiar cînd, uneori, romanul în lucru nu era numaidecît masiv. De aci, iluzia de spirit greoi, cu mișcări lente, care a înșelat pe mulți critici. Adevărul e însă exact cel contrar. Liviu Rebreanu, privit în marea felurime a formulelor de roman, pe care le-a practicat, este scriitor de o vioiciune pe care n-au atins-o niciodată scriitorii reputați prin agerimea de concepție și realizare. În adevăr, literatura română nu mai cunoaște un alt romancier care să-și varieze cu atîta libertate de spirit formula artistică de la un roman la altul.

Astfel el scrie mai întîi *Ion* (1920), acea impunătoare frescă rurală a vieții transilvănene, executată în cel mai riguros spirit realist, care l-a așezat în privința măiestriei obiective alături de un Balzac, un Thomas Hardy, Blasco Ibanez, un Björnson Björnstjerne, sau un Ladislas Reymont, romancierul țărănimii poloneze. A doua creație, *Pădurea spînzuraților* (1922), schimbînd modul direct narativ în mod psihologic și fiind prin aceasta cap de serie în literatura noastră, înfățișează un cutremurător și fatal caz de obsesie al sufletului omenesc. Tehnica realistă din *Ion* devine tehnică a analizei unei anomalii morale, cum va mai apare de asemeni în *Ciuleandra*. Dar pînă atunci spiritul romancierului se aruncă în direcția neașteptată a narațiunii filozofice din *Adam și Eva* (1925) ; e o metafizică a desăvîrșirii morale prin iubire, care face ca o pereche de îndrăgostiți să străbată șapte existențe, sub nume diferite și șapte civilizații, în căutarea unității spirituale pierdute. După pregătirea de a descifra sufletul colectiv din *Crăișorul* (1929), *Răscoala* (1932), evocare plină de adevăr a mișcărilor țărănești din sudul fostului județ Argeș, în 1907, arată că orientarea artistică merge acum în cu totul altă direcție decît se știa. La șase ani de la această realizare clasică de descifrare a psihologiei mulțimilor, Rebreanu vine cu *Gorila* (1938) ; e romanul

politicianizării vieții românești dintre cele două războaie mondiale, demascare de turpitudini care fierb dezgustător în frămîntările de epocă ale Capitalei. În sfîrșit, de la un asemenea tablou al decăderii politicianiste, *greoiul* romancier sare tot atît de neașteptat ca și mai înainte și cu aceeași ușurință la dezlegarea misterului provincial din jurul dublului asasinat, care formează materia narativă a ultimului roman, *Amîndoi*.

Așadar, de la formula realistă la formula psihologică, de la aceasta la romanul filozofic, de aci la romanul social-țărănesc apoi la romanul politic-urban și în cele din urmă la cel polițist : atîta variație, vioiciune și în definitiv libertate a spiritului creator față de sine însuși n-a mai atins nici un alt romancier român ; iar dintre străini paralela devine posibilă numai cu Balzac, deși nu atît în privința felurimii formulei de creație, cît mai mult a diversității de categorie socială.

Înconjurul pe care l-am făcut operei întregi a lui Liviu Rebreanu, abuzînd poate de bunăvoința cititorului, a trebuit să-l facem. Numai o astfel de privire circulară se poate umple de proporțiile și complexitatea geniului său creator. Ca unul care am trăit, acum 47 de ani, impresia de fenomen geologic a primului său roman, am ținut să arăt că muntele arid pe versantul privit întîi rezerva versantul nevăzut încă, împodobit de o vegetație bogată, de crînguri, poiene și padini, avînd totodată ca înfățișare o morfologie rupestră surprinzător de variată. Dar spre deosebire de munții geografici, care scad în perspectiva depărtării, opera lui Liviu Rebreanu crește încă pe măsură ce ne depărtăm de ea, în timp.

De sub cortul de oxigen al respirațiilor de pe urmă, cu mîinile pe genunchi, Camil Petrescu surîdea prietenului venit să-l vadă ; mai deschisese o dată ochii verzi, a căror alarmă de primejdii eventuale îi declara ca unei păsăruici speța mult vînată, și surîdea. Omul mărunt, care își sfîrșise stropul de apă al vieții pe vatra încinsă, era liniștit. Nu-l liniștise însă ceasul morții. Prietenii îl știau limpezit, fixat și încrezător, de cînd își tipărise primul volum al romanului *Un om între oameni*. Avea la acea dată doi copii, față de care îl încînta datoria de părinte, avea o casă făcută din condei, căreia îi căuta interiorul cel mai potrivit cu munca lui viitoare ; avea un rost de scriitor și intelectual în noua societate socialistă, care îi dăduse ierarhic poziția meritată, precum și un public imens și sonor ; avea în sfîrșit sentimentul împlinirii, a cărui lipsă îl aruncase pînă atunci în complicații morale inextricabile. Liniștea anilor din urmă și a ceasului din urmă îi exprima fără îndoială acordul cu lumea obiectivă.

Complicat în subiectivitatea lui mereu polemică, el fusese de acord pînă atunci numai cu sine sau, la drept vorbind, numai cu orgoliul său combativ ; căci altfel, sub nivelul orgoliului, Camil Petrescu nu fusese de acord nici cu el însuși. Negase societatea burgheză în total și mai ales cu de-amănuntul, denunțîndu-i semeața alcătuire de platitudini, dar analitic se negase și pe sine în afirmații contrazicătoare, deși toate absolute. Polemist din vocație, el combătuse aprig societatea banului nemuncit, dar sub lupta cu lumea veche el își combătuse aprig și poziții vechi individualizate prin alte poziții tot vechi individualiste ; mișcarea cea mai frecventă a spiritului său era prin urmare să afirme și să infirme, să se afirme și să se infirme, să propună și să opună, să se

propună şi să se opună, să întrebe şi să contra-întrebe, să se întrebe şi să se contra-întrebe. Opera lui este de aceea clasică nu prin linearitate. Dimpotrivă, ceea ce îi dă înfăţişarea proprie e linia frîntă pe spaţii mici, tremurătoare, în zigzagul ei mărunt şi întoarsă convoi asupra ei însăşi, ghem de filament curentat electric, pe care nu e uşor să pui mîna ca să-l descurci.

Vorbind mai pe îndelete, Camil Petrescu e poet, romancier, dramaturg, critic literar, eseist, filozof, matematician, sociolog, om politic, cronicar (sportiv şi militar), ziarist şi memorialist. S-ar putea zice că mai mult decît orice e cronicar al conştiinţei sale. Dar toate atingerile acestei conştiinţe cu genurile în care scrie sînt tot atîtea atacuri şi efracţii. Ca să ne limităm la cîteva, el a scris versuri grevate de întorsătura prozastică şi explicativă, pentru ca după aceea să-şi închidă discursivitatea într-un ermetism de concurenţă ; a scris romane ale unei gelozii patetice, în care intercalează lungi prelegeri de filozofie kantiană sau mai lungi demonstraţii de strategie militară, fiind liber apoi să edifice un magistral roman obiectiv ; a scris drame şi comedii clasice, în care romancierul indică narativ nuanţa psihologică în parantezele interpretării (actorii sînt îndemnaţi să replice „cu ochi frumoşi", „cu umeri laţi" etc.), dar nici formula modernă de teatru nu-l lasă neispitit ; a scris critică literară şi de idei, pe care polemistul o duce în vîrf de sabie, iar memorialistul o face evocatoare, încît singur şi-a spus volumului în subtitlu, cum nu se putea mai potrivit, „viaţa romanţată a unui deceniu literar", ceea ce nu-l împiedică să facă în acelaşi timp studii matematice. Conduita sa de scriitor impune aşadar observaţia că felurimea genuistică, spargerea limitelor clasice ale genurilor, dimpreună cu săritura între extremele spiritului, atestă o natură foarte împletită, complicată extern, dar şi complexă în condiţia ei internă.

Cu această complexitate, ce poate face critica decît s-o numească ? Cum s-o cuprindă altfel ? Numai opera o expune concret, fără pierderi. Mixtă şi instabilă, această natură unică în literatura noastră prin curgerea ei, care o face, o desface şi o reface sub ochii cititorului, conţine totuşi un joc de constante, din care critica ar

putea să-i construiască o cochilie. Dacă observăm bine, Camil Petrescu era mereu om al cărții și al cărților ; al cărții, fiindcă trăia ca intelectual, chestionîndu-și timpul în direcții, care toate i se păreau cardinale ; și al cărților, fiindcă, după ce bătuse zadarnic toate căile succesului personal, credea în chip greșit că în societatea burgheză știința de carte ar putea impune. Urmele lecturii care la el era un duel, se văd de aceea pretutindeni. De la Stendhal rămîne cu practica și teoria stilului de grefier, *Le rouge et le noir* fiind, în compunere cu subiectivitatea lui Camil Petrescu, punctul de plecare al *Sufletelor tari*. În același timp, *Patima roșie* de M. Sorbul e termenul de comparație și concurență al *Actului venețian*, iar Caragiale n-a putut lipsi din procesul de naștere al lui *Mitică Popescu*... Nuanța pasională fugace, apărînd și dispărînd în filmul ei, memorial, precum și introducerea cîte unui eseu în cuprinsul romanelor, cum ușor se observă în *Ultima noapte de dragoste*... și mai cu seamă în *Patul lui Procust*, vin ca mișcări ale condeiului din *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust. *Noua structură* e o filozofie a mobilității, cu rădăcini certe în *Données immédiates de la conscience* („elan vital“) și *Matière et mémoire* („durată“) de Bergson. Problematica din *Iată femeia pe care o iubesc* (Ana și Bela în aceeași Anabela) reia scenic de la Pirandello drama scindării personalității. Cu *Danton*, autorul — om al cărților — se află între teancurile de istorie a revoluției franceze, văzută de unii istorici cu ochii de ghiață ai lui Robespierre, iar de alții cu aceia mai conivenți ai lui Danton. În sfîrșit, *Un om între oameni*, marele și singurul lui roman obiectiv, e scris în felul lui Balzac, pe care Camil Petrescu îl descoperise „cu mare bucurie după Proust“, cum spunea el însuși cîte unui prieten, iar documentar stă pe temelii arhivistice privitoare la întreg secolul XIX românesc. Și un inventar complet al lecturilor n-ar putea trece fără vină peste contactul cu Gide (antistil), cu Dilthey (erlebniss) și cu Husserl (concepția fenomenologică). Nici eroarea lui politică zisă „noocrație“ (un fel de primat al spiritului prin conducerea vieții publice de către intelectuali) nu e mai puțin raportabilă la mișcarea personalistă franceză.

Aspectul livresc e de reținut deci ca primă constantă a acestei opere, născută între pereți de bibliotecă. Alt autor ar fi ieșit dintre atîtea tomuri de literatură, istorie și filozofie cu obrajii supți, uscățiv și prăfuit : nu însă Camil Petrescu.

Lui i se pot număra materialele eteroclite cu care lucrează, i se pot recunoaște atitudinile și concepțiile opuse, între care se mișcă, i se poate înregistra seria de conflicte intime, cîte îl dramatizează, dar adevăratul Camil Petrescu e în gestul de părăsire a materialelor vechi și de îmbrățișare a celor noi, este în trecerea de la o atitudine la alta, e în procesul de pierdere a unei concepții și de alcătuire a alteia. Scriitorul se complace între orientare și reorientare. Pasiunea tranzițiilor, interval psihic vrednic de cunoscut ca devenire cît mai neascunsă, îi unifică diversitatea operei pe ideea că el exprimă astfel viața sub forma ei cea mai directă. Obiectul artei și al teoriei lui despre artă este de aceea nuditatea psihologică, cultivată pînă la voința de anulare a stilului. El scrie cum ar sfîșia bluza de pe un sîn tînăr, ca să divulge de sub veștmîntul istoric nudul etern. Viața e mai frumoasă decît arta, își zice el, dimpreună cu Cernîșevski și Guyau. Cu această idee, Camil Petrescu se experimentează atent în diverse ipostaze, lucid și totodată impulsiv, obiect și în același timp subiect al experiențelor sale, stăruind însă asupra devenirii intime, asupra pasului de la o ipostază la alta. Este un scriitor de „autenticități" ; scrisul lui palpită ca gușa unei șopîrle speriate. Nu stăm acum să ne întrebăm despre limitele orientării sale, limite foarte precizabile mai cu seamă cînd „autenticitatea" e prefăcută în criteriu al judecății de valoare, nu stăm nici să ne lămurim asupra măsurii de adevăr omenesc, pe care o cuprinde ; căci, în vederea unei scheme simple, care să reprezinte complexitatea autorului, urmărim numai constanta de febră, de tensiune, de extremitate, constantă destul de paradoxală, aceasta fiind ea însăși o valoare mobilă și fierbinte, care aleargă pe dedesubtul operei ca un lichid ignific, luminînd fără flăcări și consumînd fără cenușă. De aceea personajele, oricum i s-ar chema, Andrei Pietraru, Pietro Gralla, Ștefan Gheorghidiu, George

Demetru Ladima, Fred Vasilescu, Mihai, D-rul Omu, Danton sau Bălcescu, au acelaşi temperament şi aceeaşi temperatură, încît, dacă le scuturăm de anecdotă şi istorism, ele seamănă ca făpturi incendiate, pînă la impresia de repetare. Mecanica lor sufletească e aceeaşi. Camil Petrescu creează şi recreează un singur erou, om care îşi riscă viaţa în fiece clipă, cu panică, cu aprindere, cu orbire, cu mişcare catastrofică. Şi în fapt acest erou este Camil Petrescu însuşi. El iese din bibliotecă şi dintre arhive prăfoase ca dintr-o baie înviorătoare, intrînd proaspăt şi decis în viaţă (în ceea ce consideră el a fi viaţa), pentru ca apoi să iasă din experienţa vieţii cu o erudiţie patetică, şi să intre din nou între cărţi. Livrescul şi autenticul sînt aşadar constantele extreme şi opuse, între care şi-a construit el opera ; antinomia lor mărgineşte conflictual un spaţiu estetic de conflicte şi opoziţii, „teze“ şi „antiteze“, toate subsumabile opoziţiei livresc-autentic.

Şi astfel e uşor de văzut cum Camil Petrescu a mers la Bălcescu ca personaj de roman, cu entuziasm, cu sentimentul unei fraternităţi îndelung aşteptate. Revoluţionarul de la '48 a fost primul mare spirit românesc care şi-a consumat existenţa între arhive şi viaţă. Unele scrisori ale lui către Ion Ghica sînt în această privinţă memorabile ; aprinderea cu care se aruncă din bibliotecă în viaţă şi din viaţă în bibliotecă ridică din istorie antinomia de livresc şi autentic, la care se rezumă critic complexitatea lui Camil Petrescu. E de observat, se înţelege, că Blăcescu vedea în viaţă momentul social-revoluţionar de la '48 şi nicidecum autoscopia scriitorului modern. Dar sub condiţionarea istorică diferită, care explică ideea despre viaţă a fiecăruia, arderea între cele două extreme ale spiritului e aceeaşi. La amîndoi, prezentul psihologic este un incendiu al conştiinţei. „Frăţia“ lor devine cu atît mai semnalabilă, cu cît Camil Petrescu ajunge în cele din urmă la purificarea spaţiului său estetic de contradicţiile unei epoci încheiate, aşa cum se reflectă ea în conştiinţa artistului. Revoluţia socialistă îi scoate în cale pe Bălcescu. Limpezit, el renunţă la timpul intim, la personalitate ca factor unic în istorie,

la romanul subiectiv; îmbrățișînd pe „fratele" nebănuit, se integrează timpului istoric revoluționar, își adaugă luptei de clasă combativitatea nativă și trece la romanul obiectiv. Prin Bălcescu, revoluția socialistă îl duce la convingerea că societatea cu idealurile ei e o viață mai patetică decît subiectivitatea individualistă. Și astfel, el scrie *Un om între oameni*, monument al literaturii noastre istorice și adevărat triumf de autor asupra lui însuși.

Pacificat în complexitatea lui de „teze" și „antiteze", Camil Petrescu nu putea fi decît mulțumit. Liniștea zîmbitoare, cum a fost văzut murind, îi exprima fără îndoială sentimentul împlinirii de sine prin cauza socială a vremii [1].

---

[1] B. Elvin a scris de curînd asupra autorului nostru un „studiu critic" (*Camil Petrescu*, Ed. pt. lit., 1963) plin de elocuție și entuziasm. Cititorul se poate referi la el cu încrederea că va fi purtat sigur prin toate contradicțiile acestei conștiințe mereu conflictuale, prin ambianța socială care i-a creat contradicțiile, prin lumea de idei noi care au simplificat-o, precum și printre valorile de artă, cîte îi susțin opera.

Autor pînă acum, ca proză narativă, al unui roman *(Vara oltenilor)*, al unui volum de nuvele *(Dor)*, iar mai de curînd al unei nuvele singuratice *(Duios Anastasia trecea)*, e posibil ca D. R. Popescu să-şi fi limpezit de pe acum unele constante ale viitoarei lui cariere de prozator.

Din rîndul acestora reţinem mai întîi lirismul titlurilor, care luminează cîte o situaţie omenească brutal realistă. Nu se poate şti încă dacă naturalismul situaţiilor provine chiar dintr-o viziune ne varietur a vieţii, dar fapt este că *Dor* acoperă cu poezia unei fete de ţară îndrăgostite complicaţia sufletească a mamei care, la adăpostul iubirii jucate a unui tînăr pentru fată, trăieşte cu el şi, omorîndu-şi bărbatul bătrîn, convinge pe iubit să ia asupră-şi omorul.

De asemenea *Duios Anastasia trecea* pune acelaşi abur estompant (al unei poezii numai de ordin mai înalt) peste forme ale trivialităţii şi ale compromisurilor vieţii. În proza lui D. R. Popescu ar fi deci o dublă percepţie estetică, a cărei concomitenţă scoate la iveală un fin meşteşug narativ.

Tot atît de stăruitoare, semnificativă în privinţa construcţiei nuvelistice, este convergenţa amănuntelor naraţiunii, fapte sau împrejurări iniţiale, abia sugerate, reapărînd din timp în timp tot mai pline de un anumit calcul artistic. Notăm, de asemenea, ca vrednică de reţinut sensibilitatea verbală a scriitorului în folosirea exactă a expresiilor idiomatice, cum sînt de pildă „a-i căuta cuiva în coarne", fată „boură la jiţe", „a i se fîlfîi de ceva", „banii încomoraţi", „a se pune de-a doua-lea" etc. (una obscură : „a ajunge omului apa pînă la moştenitori").

Toate aceste constante artistice sînt deopotrivă spre lauda scriitorului. Primele două (titlul liric al unei povestiri realiste și percepția dublă diafan-trivial) aparțin desigur esteticii sale neraportabile la alți prozatori contemporani, iar ultimele (convergența detaliilor și relieful stilistic) îl fac asociabil, peste diferențe istorice, cu Caragiale din cunoscutele lui nuvele sumbre *(O făclie de paști, Păcat, Hanul lui Mînjoală).*

Dar *Duios Anastasia trecea,* care, dimpreună cu celelalte scrieri, ne dă prilejul să vedem figura prozatorului, duce pe cititor la gînduri mai înalte. Anecdotic, nuvela își ia ca materie și cadru întîmplări dintr-un sat dunărean din Mehedinți, unde patrioți sîrbi, care luptă în țara lor împotriva ocupanților hitleriști, trec Dunărea agățați de cozile cailor și se adăpostesc la răstimpuri în satul mehedințean ; aici, spre deosebire de bunăvoința populației, autoritățile locale tot hitleriste, țara noastră însăși fiind ocupată, ajutate de eterna seminție a oportuniștilor, îi vînează zi de zi și, ca să dea un exemplu descurajator, împușcă pe unul dintre ei, expunîndu-l vederii tuturor la răscrucea de drumuri din mijlocul satului.

Dintre autorități numai tinerei învățătoare Anastasia neîngroparea mortului i se pare o cumplită nelegiuire și ea singură se aprinde de datoria împlinirii sfintelor rînduieli ale morților : îi va împreuna mîinile pe piept, îi va aprinde o lumînare și va încerca să-l îngroape chiar acolo, în răspîntie.

Unui Costaiche, om al compromisurilor vieții, care vrea totuși s-o ferească de mari primejdii cu vorbele : „Dar nu uita, domnișoară, c-avem niște legi foarte drastice“, ea îi răspunde : „Sînt și alte legi, mai vechi și mai drastice“. Bineînțeles, pînă la urmă, după ce mai întîi vor căuta s-o sperie cu gloanțele trase în vînt, pe cînd săpa groapa mortului, Anastasia va fi ea însăși ucisă scîrnav prin înecare în privățile ocupantului.

Dar pînă să i se sancționeze astfel religia demnității omenești și a rînduielilor nescrise, ea apucă să dea glas neuitat temeiniciei lor într-o țară ca a noastră : „Îl privi pe sîrb. Cu capul te-ai plătit, sîrbule. Steaua lui s-a stins. A murit. Picioarele lui n-or mai face urme pe

pămînt. Ceasul cel slab, ceasul cel rău îl lovise. Pînă la tine în prag, pînă la tine în casă, drumul ți l-aș podi, și l-aș zugrăvi, numai cu inima arsă... Ioane, mila mea, dragostea mea, așa te-ar boci mama ta de te-ar chema Ion. Omule, mila mea, dragostea mea. Teamă să n-ai, luminările o să-ți ardă pe piept și la căpătîi, n-o să le stingă nimeni. N-or să ne îngenunche în proprii noștri ochi, asta nu pot, pe pămîntul ăsta n-o să poată, pe toți n-o să ne poată călca... Ce inimi sărace, ce inimi bolnave, galbene, de-și închipuie ce-și închipuie. Doar aici nu e un corn de lume unde grîul nu se face, unde omul nu cunoaște omul și iarba nu se coace, aici nu e un corn de lume pustiu, cu apă sălcie, fără dor, fără morți, fără morminte, fără floarea-soarelui, fără nuci, fără iezi, fără cocoși. Omule, mila mea, dragostea mea, ți-am săpat groapa, e gata. Mai am să-ți pun cruce și pom".

Momentele cînd Anastasia înfruntă legea scrisă și trecătoare cu rînduiala nescrisă și eternă, sînt numeroase și toate se înalță la meditația asupra soartei omului, la poezia datinilor și la timpul de *lamento* al corurilor tragediei antice. De altfel însuși unghiul de patetism, intim, rural și dunărean, care dă sens vieții și morții Anastasiei, ajunge să cuprindă între laturile lui, prelungite în istorie, situația tragică de la curtea lui Creon, tiranul Thebei.

Atunci și acolo, biata inimă omenească a Antigonei a înfruntat cu acceptarea morții pe despotul, care nu era primul, după cum din nenorocire n-avea să fie nici ultimul. Căci tirania este o boală ciclotimică a istoriei, care, pînă să dispară de la sine, fără medici, ca o ciumă de ev mediu, urmărește oriunde se declară și oricînd să suprime mișcările conștiinței la realități, fără de care omul nu mai este om.

Antic sau modern, despot sau dictator, tiranul visează să interzică roitul albinelor, migrația păsărilor, rotirea anotimpurilor și toate străvechile rînduieli ale sufletului omenesc, pentru care obscura învățătoare Anastasia, ca și Antigona, moare ca să le reafirme.

La 30 ianuarie 1931, André Gide scria în *Jurnalul* său : „În sfîrşit am primit numărul din *Latinité,* anunţat de mult şi cuprinzînd o anchetă imparţială despre influenţa mea în Europa. Sînt încă destui critici care îşi închipuie că totdeauna m-am ocupat şi m-am preocupat extraordinar de influenţa mea şi că am scris cu scopul de a înrîuri şi a-mi supune spiritul cititorilor mei. Speram să fi adus destule dovezi contrare, unica mea dorinţă fiind tot timpul să scriu opere de artă, nu propriu-zis impersonale, dar oarecum emancipate de mine ; şi care, dacă lucrează asupra cititorului, să nu facă altceva decît să-l ajute să vadă limpede, să se întrebe pe sine însuşi şi să-l silească să cugete, fie şi împotriva mea, cum să scape de mine". Aşadar, influenţa europeană a scriitorului era dezbătută ca fapt literar în 1931. Gide făcea parte dintr-o generaţie franceză (Bergson, Valéry, Proust, Claudel), care la această dată strălucea continental şi ajunsese chiar din primii cinci ani de după primul mare război, dacă nu mai dinainte prin Bergson, să dea epocii figura ei spirituală. Contribuţia lui Gide la suma acţiunii acelei generaţii nu era cea mai neînsemnată. Dimpotrivă : alături de Bergson şi Proust, el era factor mai producător de consecinţe decît Valéry sau Claudel. Concepţia literară a timpului îi asimilase unele idei, pe care medii sociale mai largi decît cele scriitoriceşti le şi prefăcuseră în stil de viaţă. Şi situaţia va rămîne aceeaşi pentru cel puţin încă zece ani. Puterea lui de a-şi configura epoca era, între primul şi al doilea război mondial, atît de bine stabilită, încît comemorarea din 1969 o menţionează ca dominînd istoria literară şi conduita socială a timpului. S-a afirmat chiar că acţiunea influenţei sale poate fi verificată pe o perioadă de cincizeci de ani. Totodată, comemoranţii din 1969, deşi se înţelegea de la sine, au ţinut să

exprime și deschis că actualitatea lui s-a încheiat. După ei, Gide este un scriitor care aparține istoriei literare. Prezența lui, copleșitoare mai cu seamă între 1920—1940, nu mai e de semnalat sub nici o formă în noile orientări ale veacului. Ca să se fi ajuns la istoricizarea atît de declarativă a operei lui cît afirmația să pară chiar o respingere, e probabil că ultima generație de scriitori, care a luat această atitudine față de el, i-a restrîns ideile literare la una sau două, dacă nu la una singură. Căci opoziție inductibilă între ceea ce gîndea Gide și ceea ce gîndesc azi noii scriitori nu există decît dacă el e privit ca reprezentînd numai ideea disponibilității creatorului în contrazicere vădită cu conceptul angajării sartriene. Deschiderea conștiinței la tot ce propune viața, fără opțiuni care să-i anuleze deschiderea, revine în adevăr de nenumărate ori în *Nourritures Terrestres*: „Nathanäel, orice așteptare, în tine, să nu fie nici măcar dorință, ci doar o dispunere la a primi. Așteaptă tot ce vine la tine: dar nu dori decît ceea ce vine spre tine". Gide ar fi vrut ca tineretul, căruia i se adresa îndeosebi, să-i adopte pe de-a-ntregul sensibilitatea feminină. A accepta, a primi, a îmbrățișa ispitele vieții, fără alegere și cu aceeași voluptate, i se părea chiar destinul oricărui poet. „Dar al poetului, se precipita să însemneze în aceleași *Nourritures*..., tu ești darul întîlnirii perpetue..., primeam cîte ceva din toate părțile. Sufletul îmi era hanul deschis la răspîntii, ce voia să intre, intra. Așa că am devenit ductil, prietenos, disponibil prin toate simțirile mele, atent, ascultător pînă să nu mai am un gînd personal, pînditor al oricărei emoții trecătoare, și cu reacțiuni atît de minime că mai curînd nimic nu mai credeam că e rău decît să protestez împotriva vreunui fapt. De altfel observai neîntîrziat cît de puțină ură față de urît îmi sprijinea dragostea de frumos". Pe o altă pagină, citim: „Necesitatea opțiunii mi-a fost întotdeauna intolerabilă..., a alege însemna să renunț în vecii vecilor la tot restul și cantitatea numeroasă a acestui rest îmi rămînea preferabilă oricărei alte unități". Așadar e ușor de înțeles ca disponibilitatea gidiană, cu tot ceea ce estetic rezultă din ea, artă gratuită, voluptate pentru voluptate, apolitism și altele, să nu se acorde cu problematica socială și cu opțiunile scriitorilor

de azi. Dar poate fi Gide îngustat la unica idee a desfătării şi a refuzului de a alege? Mai întîi estetismul, care ar putea fi o consecinţă a teoriei disponibilităţii şi nu a ideii de gratuitate, e tot ce poate fi mai contrar gîndirii lui estetice. Credea în adevăr că opera de artă e un cristal — paradis parţial în care Ideea reînfloreşte în puritatea ei superioară; în care, ca în Edenul dispărut, ordinea firească şi necesară a dispus toate formele într-o dependenţă reciprocă şi simetrică, în care orgoliul cuvîntului nu suplantează Gîndirea în care frazele ritmice şi sigure de ele, simboluri ele însile, dar simboluri pure, ca şi cuvintele, devin transparente şi revelatoare. Mai mult. În *Les Faux Monnayeurs* apare uneori chipul paroxistic al estetismului: „Înţeleg să repet mereu şi pretutindeni că literatura, artele, ştiinţele lucrează în cele din urmă la bunăstarea umanităţii şi asta ar fi de ajuns ca să le facă să le vomit... Da, ceea ce îmi place să-mi închipui este dimpotrivă umanitatea de robi lucrînd la un monument nemilos". E de crezut că asemenea reflecţii, fie şi sprijinite cu altele, nu dau formula esteticii lui. Ele provin din numeroase lecturi engleze de tinereţe, în special din Oscar Wilde, pe care de cîteva ori îl şi citează. Mai proprii şi mai numeroase îi sînt mişcările de respingere a unui astfel de ideal artistic. Nu rafinamentul şi distanţa fără de viaţă îi conduc destinul de scriitor. Însemnări contrare, în care i se îneacă estetismul, ni-l arată preferind din viaţă ca formă de artă informul, nedistilatul, cruditatea imediată. Despre *Nourritures Terrestres*, aflăm din prefaţa ediţiei 1927 că le-a scris într-un moment cînd literatura „mirosea spăimîntător a factice şi stătut (*renfermé*); cînd mi se părea urgent a o face din nou să ia contact şi să pună simplu pe pămînt piciorul gol". Cîteodată, ca în *Les Faux Monnayeurs*, ideea de artificial, de convenţie şi stilizare capătă formulări de-a dreptul viscerale: „Trebuie să vă mărturisesc că dintre toate emanaţiile scîrboase ale omului literatura face parte dintre acelea care mă dezgustă cel mai mult!..." Lectura despre o anume experienţă de viaţă e o plăcere precară; interesul real îl conduce la experienţa directă şi personală. „Nu-mi ajunge, spune el în *Nourritures...*, să citesc că nisipul plăjilor e mîngîietor; vreau ca picioarele mele să simtă aceasta...", fiindcă na-

tura lui se satisface numai într-o estetică a imediatului, orice cunoştinţă neprecedată de o senzaţie fiindu-i de prisos. Afirmaţia nouă, pe care tineretul timpului o află de la Gide, nu are nici un raport cu reminiscenţele esteticii wildiene ; ea constă în propuneri de experienţă proprie, în vînătoarea neîntreruptă de senzaţii, în bucuria şi sinceritatea plăcerii, care urmează să înlocuiască atît tristeţea efortului artistic, cît şi ideea romantică despre puterea creatoare a tristeţii. Nathanaël va fi astfel supus unei pedagogii a jubilării, în care pînă la urmă se poate vedea nu numai o nouă estetică, dar şi o nouă filozofie. „Nu vreau să te învăţ altă înţelepciune decît viaţa", spune el simbolicului său discipol. Şi cuvintele care îi vin fără să le caute sînt îndeosebi fervoarea (...„îţi aduc fervoarea", „fericirea mea e făcută din fervoare"), beţia (...„îţi voi vorbi despre beţii", beţia e totdeauna un substitut al fericirii), voluptatea („Natura întreagă aspiră la voluptate, am găsit mai multă învăţătură în voluptate decît în cărţi"), (...„orice senzaţie are o prezenţă infinită, dintre toate bucuriile simţurilor pofteam pe acelea ale pipăitului, ce are omul mai profund e pielea sa"). Este adevărat că estetica şi filozofia, către care duce resimţirea directă a vieţii, în plan teoretic şi strict francez, nu era cu totul nouă. Guyau scrisese de mult despre intensitatea prevalentă a senzaţiei asupra derivatelor ei literare, iar Bergson la rîndul lui concentrase întreaga filozofie în sentimentul vieţii personale. Nici Rimbaud nu gîndise disparat problema literaturii. Tonul anumitor fraze din *Une Saison en Enfer*, nu numai orientarea ideatică, e de recunoscut la Gide : „Trebuie pentru un timp să accept înlăturarea oricărei morale şi să nu mai rezist dorinţelor..., singure capabile să mă instruiască. Şi le-am cedat. Sau Simţurile mi se uzaseră pînă la transparenţă, şi cînd coborîi într-o dimineaţă spre oraş, azurul cerului pătrunse în mine". Dar pentru Rimbaud literatura se dovedise un duplicat al vieţii şi de aceea o şi părăsise. Gide, după simplificarea stendhaliană a frazei, după denunţul împotriva convenţiei literare, după preferinţa romanului ca fiind genul cel mai *lawless*, e chiar pe punctul să-i repete abjurarea : „Singurul poet care mă mai satisface azi este Rimbaud... Ceea ce admir mai mult la el e că a preferat viaţa" *(Faux Monnayeurs)*. Şi atunci

ce mai rămîne nou din învățătura lui Gide? Nouă este acea pedagogie a jubilării, căreia tineretul timpului i se deschide cum nu se deschisese respectiv învățăturii lui Rimbaud, a lui Guyau și a lui Bergson. Exemplul lui, spre deosebire de al antecesorilor, pătrunde în masa cititorilor moderni, modificîndu-le pe de-a-ntregul concepția estetică și în același timp conduita socială. Sub influența nu numai a lui se constituie o societate, pentru care opera de artă, poezia, romanul, teatrul devin dispensabile față de beția exaltărilor vitaliste. André Gide ne apare astfel ca părinte al *happening*-ului contemporan, al disprețului sub care se află ideea de artă și a cărui consecință estetică printre scriitorii actuali se cheamă antipoezie, antiteatru, antiroman. Mai cu seamă noul roman este direct raportabil la numeroase disocieri gidiene privind genul narativ, chiar dacă deosebirile ar fi tot atît de numeroase. În legătură cu *Les Faux Monnayeurs*, el scrie: „Dacă vreți, acest carnet conține critica neîncetată a romanului meu; sau mai exact: a romanului în general. Gîndiți-vă la interesul pe care l-ar fi avut pentru noi un asemenea carnet ținut de Dickens sau Balzac; dacă am avea jurnalul *Educației sentimentale* sau al *Fraților Karamazov!* Istoria operei, a gestației ei! (ar fi mai interesantă decît opera însăși)". După devalorizarea romanului ca roman și preferința clară pentru procesul lui genetic (ceea ce n-ar însemna decît dublarea creatorului printr-un critic), estetica narațiunii clasice e atacată din plin. Analiza psihologică nu mai are nici un sens pentru el, fiindcă omul simte ceea ce își închipuie că simte; dialogurile trec în chip firesc în sarcina fonografului, iar evenimentele exterioare, accidentele, traumatismele ca și descripția personajelor, aparțin mai mult cinematografului decît romanului. El își va propune prin urmare să despoaie romanul de toate elementele, care nu-i aparțin specific. Este chiar ideea din care s-a dezvoltat după al doilea război mondial estetica noului roman. Societatea și literatura de după 1950, în oricare dintre aspectele lor, afirmă deopotrivă actualitatea tipului uman și literar pe care l-a reprezentat André Gide. Consecințele îndepărtate ale operei lui, dacă nu opera propriu-zisă, transpar limpede de sub formele ultimei modernități.

Literatura lui Marcel Proust, de la schița de roman *Jean Santeuil* la ciclul narativ *À la Recherche du Temps Perdu* și la *Correspondance Générale*, informează pe cititor între altele asupra mișcării unei ființe omenești la dependența vitală de afecțiunea și de căldura neîntreruptă a sînului matern.

Personajul fără nume din romanele lui e un fiu, pe care mamă-sa, ca să-l poată adormi seară de seară, îl sărută aproape narcotizant, înfășurîndu-l apoi, cu mîna ei, în pături lînoase ca pe un prunc întîrziat și aceasta pînă spre vîrsta bărbătească ; iar ca să-l trimeată la plimbări igienice, îl îmbracă de asemenea totdeauna gros, neuitînd niciodată a-i mai arunca pe umeri un pled asigurător. Păturile și pledul erau bineînțeles ale grijii mamei față de copilul născut evident limfatic, dar în egală măsură, dacă nu mai mult, ele erau, prin plăcerea confuză a subiectului astfel oploșit, nevoi imperioase ale sensibilității lui infantile.

În adevăr, predilecția filială, stăruind pînă tîrziu în adult, va fi la Marcel Proust aspirație întoarsă de a trăi ferit de coliziuni externe, ca un pui de cangur în marsupiul matern. Mama îi este atît de necesară, încît Alain îl vede chiar ca pe „un copil care n-a terminat încă să se nască", deși imaginea puiului de cangur îi corectează ideea mai conform cu realitatea. Căci suspinele proustiene după căldura marsupială și binefacerile acestei temperaturi prielnice sînt frecvente și mai totdeauna memorabile. Critici numeroși le-au reținut, prefăcîndu-le adesea în premise nu numai ale unei certe poezii a copilăriei, dar și ale unei inocențe cam simplificatoare și de aceea contestabile.

Nici direcția contrară inocenței n-a lipsit interpretărilor critice. Pruncul, care zîmbește ca în vis și gîngure

fericit în scutecele mîngîierilor mamei, nu de mai puține ori chirăie fără motiv și se învinețește alarmant, după cum tot atît de neînțeles, ajuns la vîrsta faptelor semnificative, își protestează irascibilitatea prin hohote de plîns inexplicabile sau prin devastări de obiecte prețioase, spre stupoarea părinților. Simptomele debilității nervoase sînt în orice caz neîndoielnice.

Alți critici, văzînd mai mult și ținînd numaidecît să meargă mai departe, au putut vedea cum, în prelungirea direcției contrare inocenței, joacă unele noțiuni de critică freudistă. Cum fericirea și nefericirea proprie pentru ființa biografică din Proust apar ca modificări ale raportului de la mamă la fiu, cu alte cuvinte, ca rămînere sub protecția organismului ei sau ca rupere de acest organism, retorsiunea la edemul pruncieі a putut prea bine fi, dincolo de plăcuta poezie a copilăriei, căutare tulbure a stărilor zise „prenatale". În alintările mamei, adultul se dorește copil, copilul — prunc, și pruncul — făt. Pledul, tras de obicei pînă peste cap și sub care adoarme oriunde s-ar afla, fie și pe-o costișe de deal după o scurtă plimbare, îl separă de lume ca placenta maternă regăsită. Schema freudistă se umple astfel de realitate, fiind cuprinsă în imaginea copilului nenăscut complet, văzut de Alain. Bineînțeles, perspectiva nu e neinteresantă.

Ce i se poate obiecta totuși e numai lărgimea, care face să se vadă mai mult o caracterologie comună decît un caracter particular ; și nu bate la semnificația cea mai adîncă a operei întregi. Cunoștința înlesnită de această metodă rămîne abstractă prin generalitatea ei, dincoace de pragul combinării sensibilității cu ideea de timp, care individualizează artistic proustianismul. În literatura naratorului fără nume din *À la Recherche du Temps Perdu* e desigur un retractilism stăruitor din vîrstele existenței individuale. Repetarea acestei mișcări de sensibilitate înindividuale. Repetarea acestei mișcări de sensibilitate însemnează mai întîi dizerțiune a vîrstei adulte, care, devenind repede căutare multiplă a stării de pruncie, ni se înfățișează apoi ca proces viu de involuție biologică.

Privindu-l în continuare, semenul, pe care îl urmărim cum suie în amontul vieții lui pînă la izvor, nu se oprește însă aici. Ultimul termen al călătoriei lui în trecutul personal se află în abolirea sentimentului de timp. El fuge

îndărăt din istoria proprie, dar fuge în acelaşi timp şi lateral şi înainte, din istorie pur şi simplu ; lateral — prin studiu legiferat al fixităţii sociale şi al mobilismului psihologic, iar înainte prin contemplarea formelor eterne de poezie, muzică, pictură şi arhitectură. Mişcările caracteristic proustiene sînt tot atîtea ieşiri din efemer, adică din istorie.

Portretul copilului îngrijorător de limfatic şi nervos, crescînd mai mult printre fustele familiei şi mai deloc în apropierea tatălui, se dezvoltă feminin, cu însemnate consecinţe de ordin artistic. Cu chip suav şi picior mic, copilul este frumos ca o fetiţă. O doamnă Blatin, văzîndu-l, îl declară ca „prea frumos pentru un băiat". Şi înfăţişarea femeiască nu i se schimbă nici cu vîrsta. Un confrate i-o fixează puternic : „...cu pantofi mici şi fini încălţîndu-i un picior de femeie... el are, în ciuda mustăţii, aerul unei cocoane evreice de şaizeci de ani, care va fi fost frumoasă" ; „tînăr, bătrîn, bolnav şi femeie — straniu personaj", exclamă René Boylesve. Impresii similare despre el are de asemenea Edmond Jaloux, mai cu seamă în privinţa ochilor : „ochi admirabili, feminini, ochi de oriental, a căror expresie drăgăstoasă, ardentă, mîngîietoare, dar pasivă, amintea pe aceea a căprioarelor, a antilopelor", fizionomia întreagă fiindu-i „pasionată şi maladivă", iar trupeşte arătîndu-şi „forţa aparentă şi feminitatea".

Dintre personajele literaturii sale, în care Proust şi-a încifrat propria-i natură şi experienţă de viaţă, baronul de Charlus este cel mai interesant din punctul de vedere al complexiunii proustiene. De cîte ori apare într-un salon nou, baronul ţine să se arate „viril şi rece" ; numai însă că bărbăţia lui veleitară face loc numaidecît unei politeţi moi, care îi răzbate din inconştient în conduita momentului. Şi cum romancierul, cultivînd totdeauna valorile sufleteşti individuale şi subiective, are totdeauna pornirea contrară de moralist să formuleze adevăruri generale şi obiective, ca şi cum ar urmări să transpună unicitatea în lege, scrie despre domnul de Charlus : „Cînd sentimentul politeţii instinctive şi atavice faţă de necunoscuţi se manifestă într-un om ca Charlus, indiferent dacă omul e nobil sau burghez, sufletul unei rude de sex feminin,

venindu-i în ajutor ca o zeitate, ca un dublu al său reîncarnat, își ia sarcina să-l introducă într-un salon nou și să-i modeleze atitudinea...".

În sprijinul generalizării, romancierul mai citează cazul unui „tînăr pictor, crescut de o sfîntă verișoară protestantă", care, vizitînd cîte o familie, „intra cu chipul oblic și tremurător, cu ochii la cer, cu mîinile înfipte într-un manșon invizibil, a cărui formă evocată și prezență reală și tutelară vor ajuta pe intimidatul artist să străbată fără agorafobie spațiul plin de abisuri de la anticameră pînă la micul salon".

Fie baronul, fie tînărul pictor, amîndoi își datorau conduita feminină unei cauze, care sta „în ereditarea inconștientă și în sexul modificat". Astfel baronul, intrînd în casa soților Verdurin, comandat din ascuns, „se înfoia dezordonat cu politeți artificioase și cu aceeași amploare, ale cărei legănări i-ar fi fost înlesnite și în același timp stînjenite de lărgimea și greutatea unei fuste", încît „s-ar fi zis că nu el înainta, ci doamna de Marsantes, atît de mult apărea în acest moment femeia, pe care o eroare a naturii o pusese în corpul domnului de Charlus". Nimic dar mai firesc decît că „i s-ar fi cuvenit epitetul de *lady-like*". Epitetul i se cuvine lui Proust însuși. Conduita de bărbat rămas copil sau nevoia întîrziată de protecție maternă traduc la el o pasivitate ca atitudine generală de viață, care e aspect al feminității lui, comportament nu de viață, ci de sex, de indeterminare sexuală. O invizibilă „fustă postișă", monument de volane, dantele și panglici, asemănătoare cu rochia ducesei de Luxemburg sau a Odettei de Crécy, ieșite la plimbare, îi emasculează deopotrivă viața și formula artistică. Această „eroare a naturii", prin care nici bărbatul și nici femeia nu ajung să se pronunțe decisiv în aceeași ființă, devine la Proust interes chiar pentru dubla anomalie erotică.

Critici destui au pus în vedere substratul biografic pe care romancierul și l-a folosit ca să analizeze relațiile specioase dintre Albertine Vinteuil și prietena ei Andrée sau dintre Charlus și fidelul Morel. Îndeosebi *Sodome et Gomorrhe*, din seria „timpului pierdut", e romanul acestor deviații fizico-psihologice. Și, după biografii, ale căror

cercetări se autoriză de la subiectivitatea declarată a romancierului, nici *Albertine disparue*, romanul iubirii lui firești pentru o femeie, n-ar fi decît disimularea narativă tot a cunoscutei anomalii, Albertina fiind de fapt un Albert bine identificat, pe care Proust doar l-a travestit femeiește, așa cum natura pe el însuși, mai mult Marcelină decît Marcel, îl deghizase dimpotrivă ca bărbat.

Căci, oricîtă indeterminare caracterologică am desluși în biografia lui, cîtimea de feminitate este în primul rînd decisivă. Ea decide atît forma internă a operei, ipostaza proustiană a sensibilității, cît și forma imediat aparentă, ipostaza stilistică. Condiția socială a femeii burgheze transpare în materia și atitudinile de viață, care susțin interesul dintîi al acestei literaturi. Fără griji economice, fără îndatoriri practice nici pe rază gospodărească, supraveghindu-și modistic îmbrăcămintea și ieșind din casă pentru reuniuni mondene, pentru mici excursii higienice sau cel mult pentru vilegiaturi estivale, Proust trăiește într-un sedentarism compensat imaginar, specific feminin.

El participă din plin la un moment social, cînd nobilimea de sînge, împestrițată cu una produsă de o istorie mai recentă, acceptă din constrîngere contacte cu marea burghezie, care ea însăși acceptase de la un timp vizitele intelectualilor și ale artiștilor, dar observația lui literară cade dintr-o dată asupra interioarelor acestei lumi, asupra cadrului domestic în care ea însăși trăia tot sedentar.

Descrierea insistentă a locuințelor, văzute dinăuntru în afară și mai mult în distribuirea spațiilor și în implementarea și decorația lor, reține pe cititor ca reflex literar al sedentarismului autorului, după cum sedentarismul ca formă de viață traduce condiția socială a femeii burgheze. Astfel că domiciliii personale, fie chiar numai în vederea unei vilegiaturi, cum sînt acelea de la Combray sau de la Balbec, ca și domiciliii străine, cum sînt între altele al Doamnei de Saint-Euverte sau cel numit La Raspelière, capătă prin număr și descripție un relief artistic dominant, semnificînd natura domiciliar feminină a scriitorului.

Viața de interior și poezia interioarelor nu alcătuiesc însă ultimul termen al acestei naturi. Sedentarismul domiciliar, depășindu-și primejdia alunecării în vegetativ,

trece mai departe într-un copleşitor sentiment de rudenie cu lumea vegetală. Răsurile din *Du Côté de chez Swann*, chiar cele mai prevestitoare din *Jean Santeuil*, şi nuferii Vivonnei din *Le Côté de Guermantes*, cu mult mai mult decît al locurilor, unde înfloreau, oprind pe Proust-copil din plimbare pînă ce părinţii îl chemau din nou în grupul lor, erau ale sensibilităţii lui florale de fetiţă, care se iubea în simbolurile frăgezimii şi suavităţii proprii. Evocarea mai cu seamă a răsurilor de la Tansonville, între multele flori descrise, încredinţează de afinitatea care îl opreşte lîngă ele din excursie : „Deasupra ramurilor, ca tot atîţia dintre acei trandafiraşi sălbatici din ghiveciurile înfăşurate în hîrtie dantelată, ale căror delicate fuzee la marile sărbători împodobeau strălucitoare altarul bisericii, se îmbulzeau mii de muguri abia apăruţi într-o nuanţă mai deschisă care, plesnind, arătau ca în fundul unei ceşti de marmură roză tonuri sîngerii, trădînd mai mult decît florile esenţa deosebită, irezistibilă, a măceşului care, oriunde se pornea, oriunde avea să înflorească, nu putea înflori decît roz".

Simpatia scriitorului faţă de regnul vegetal, contemplativ în măsură egală cu cel care îl contemplă şi cu care se înrudeşte prin fixaţia rădăcinilor, deci prin sedentarismul nativ, comun, apare atît de adesea, încît e de mirare că un Claude Mauriac, care semnalează fugitiv puţinele referinţe ale lui Proust la regnul animal, nu merge la consecinţa semnificativă a observaţiei sale. O mare metaforă a acestei simpatii pentru plante, simpatie care este mai curînd o conatură, ni se propune de asemenea cu bazilica Saint-André-des-Champs, îmbrăcată pînă sub streşini în iederă sau viţă sălbatică. Diferenţele de nivel ale înfrunzirii compacte care, după cum se bombează sau aleargă plan, destăinuie sculpturile exterioare, contraforţii sau alte elemente de arhitectură, viaţa unanimă a iederii cotropitoare şi în chip special fuga pe loc, la suflarea vîntului, a valurilor verzi pe nevăzuţii pereţi se compun pînă la urmă într-un monument vegetal, a cărui contemplare instruieşte adînc asupra naturii contemplatorului.

Sînt semne chiar că firea lui feminină, sedentară şi limfatică îl conducea pînă în procesul de nutriţie al lu-

mii vegetale. Căci el însuşi umblă în felurite chipuri după alimentul luminii. Culorile spectrului solar, cu nuanțele lor infinit combinate, care îi smălţuiesc opera şi pe care studiosul german Uwe Daube le-a inventariat de curînd în teza lui de doctorat, tonurile în scădere ale unui amurg de vară, urmărite de romancier pe un turn de biserică, verdele multiplu asimilat îndelung din capriciul valurilor, pe cînd se plimba în trăsură pe țărmul mării, ca şi tot ce este vibrație diaprată de vitralii înlăuntrul unei catedrale, atestă înfometarea coloristică a spiritului şi a organismului său. Cîteodată nevoia de culoare şi lumină, care ia în alt plan forma spirituală a marelui său interes față de pictură în general, îndeosebi față de coloriştii venețieni şi olandezi, se combină cu plăcerea sedentară de interior, cum vedem în descrierea camerei de la Balbec, în care el lîncezeşte ca o plantă de apartament răsucită spre ferestre sau, perdelele fiind trase, spre reflexele vitrinelor de mobile : „Tapițerul bavarez, care fusese însărcinat cu amenajarea acestei locuințe luxoase, schimbase decorul încăperilor şi, întrucît priveşte aceea în care mă aflam eu însumi cu domiciliul, hotărîse ca pe trei părți de-a lungul pereților să se înşiruie biblioteci scunde cu geamuri, în care, după locul ocupat de ele şi printr-un efect neprevăzut de tapițer, se reflecta cîte o parte sau alta din tabloul schimbător al mării, alcătuind o friză de marine luminoase, neîntreruptă decît de plinurile de mahon despărțitoare".

Oriunde s-ar afla, Proust îşi orientează heliotropic frunzele sensibilității pînă şi la jocurile coloristice cele mai precare. Lumina e hrana spiritului său şi contemplarea îndelungată a spectrului solar după ceasurile zilei ascunde, sub descripția literară, un proces de nutriție tot atît de misterios ca asimilația clorofiliană. Feminin, pasiv, sedentar, clorotic şi chiar clorofilic, atît ca organism, cît şi în spirit, el dispune de un imens număr de metafore descriptive, toate stînd în legătură cu cîte una dintre laturile lui caracterologice şi cele mai multe provenind din lumea plantelor. Propriu viziunii sale, el însuşi lujer gînditor, e înfățişarea de parc botanic a societății omeneşti. În *Du Côté de chez Swann*, ca şi în *Sodome et Gomorrhe*, presimțirea dragostei cheamă, ca s-o

exprime, delicatul eveniment floral al așteptării polenului peste pistilul tremurător.

Dar simbolul puternic al fixității tulpinilor, cu care el asimilează pe oameni, se află mai cu seamă în imaginea unui lacheu de scară exterioară, în fireturi, contemplativ, palid, uscat și neclintit în estetica lui ca un arbust ornamental. Personajul acesta, metaforă fundamentală, conducîndu-ne în natura originală a romancierului și subsecvent în viziunea lui poetică, domină ca semnificație toate celelalte aspirații proustiene și de asemeni pe toți ducii, prinții, conții, marchizii și baronii lumii lui. De aceea, pînă azi, nu e intuiție critică mai profundă asupra esteticii proustiene decît acea „transpunere a umanului în vegetal", formulată de Ernst Robert Curtius. „Pe marii scriitori care au zugrăvit societatea, afirma criticul german mai înainte ca *À la Recherche du Temps Perdu* să se fi tipărit în întregime, i-am putea împărți în două clase, după cum o concep ca pe o faună, o menajerie, sau ca pe floră. La Proust predomină concepția a doua, cea vegetală, și el o exprimă cu o perfecție pe care greu am găsi-o altundeva". Observația e fundamentală, întrucît luminează marea metaforă din care se naște originala viziune botanică asupra lumii la Proust.

Criticul explică însă viziunea romancierului printr-o trăsătură de spirit națională și anume prin sensibilitatea franceză față de „solul natal", de care o leagă, indiferent de clasă socială, idealul comun al unei „proprietăți funciare". După Curtius, francezul fie nobil, burghez sau țăran aspiră caracteristic la o casă de țară cu livadă, dacă nu și la o bucată de pămînt exterioară. „Tradiționala pasiune franceză a pămîntului, cultul solului matern (*nourricier*) este unul din motivele artei lui Proust", afirmă criticul. Fiind destulă îndoială că dorința „proprietății funciare" și dragostea de „solul matern" ar specifica numai sufletul francez (ceea ce anulează neconvingător sentimentul tradiției la alte popoare), ni se pun întrebările : de ce nu toți scriitorii francezi exprimă această constantă atît de decisivă a specificului lor național, de ce n-au apărut scriitori cu aceeași viziune în țările avînd și ele o tradiție a iubirii de pămîntul natal, în fine de ce numai Proust dintre scriitorii francezi, ca să exprime

o identitate colectivă, foloseşte originala metaforă vegetală ?

Ultima întrebare îndrumează spiritul cercetător la cauze mai particulare decît categoriile etno-economice ale spiritului național. De aceea am și urmărit pînă acum geneza unicei metafore proustiene, care preschimbă statornic ființele omenești în tulpini și lujere, raportînd-o la natura scriitorului. Feminitatea, pasivismul, cloroza, viața sedentară, sensibilitatea luminii și contemplația de sine, totul indicînd afinitatea cazului său uman cu regnul vegetal, sînt mai curînd adevărații factori modelatori ai viziunii și artei lui Proust. Căci, de la un anumit nivel al creației lui, metafora vegetală se preface în sentimentul rădăcinilor lumii, și oamenii, fără să mai fie prilejuri individuale de imagini botanice, sînt văzuți și chiar valorificați după fixitatea lor socială. Cînd marchiza de Villeparisis dezaprobă căsătoria unui fiu de „notar" cu o fată de nobil, numindu-i ascensiunea „declasare în sus", ea exprimă chiar punctul de vedere al romancierului, a cărui concepție artistică se turbură prin astfel de mutații ale condiției de clasă. Dacă „proprietatea funciară", comună țărănimii, burgheziei și nobilimii franceze, ar susține în adevăr viziunea proustiană, atunci diferențele de regim afectiv, căruia îi sînt supuse de autor clasele sociale și de la care vine întreg farmecul poetic, s-ar șterge dintr-o dată.

În realitate, simpatia lui Proust față de personajele sale se distribuie numai după rădăcinile lor în spațiu sau în timp, care le fixează socialmente. Instabilitatea burgheziei, văzută ca șuvoi omenesc curgînd între maluri ferme, unul al țărănimii și altul al nobililor, e respinsă de romancier sub forma unei colecții de caricaturi. Casa soților Verdurin, sediu muzeistic al acestei lumi rizibile, forfotește de tipuri care,. aspirînd să-și schimbe condiția de clasă și neizbutind, mimează comic superioritatea intelectuală. D-na Verdurin, ca să simuleze fie satisfacția pentru vreo vorbă de spirit a unui musafir, fie emoția estetică la vreo audiție muzicală, repetă mecanic același gest, în amîndouă cazurile acoperindu-și ochii cu palmele și, după împrejurare, hohotind sec numai din umeri sau dormitînd pe toată durata au-

diției. Ea e prima marionetă a cercului ei, teatru de automate, pe care artiștii autentici ca pictorul Elstir îl părăsesc, dar caricaturi de intelectuali conformiști ca universitarul Brichot și doctorul Cottard continuă să-l cultive. Oriunde, în *À la Recherche du Temps Perdu*, întîlnim reprezentanți ai burgheziei, ei sînt ridiculizați consecvent. Excepție fac numai Swann și romancierul însuși, care se aseamănă între ei uneori pînă la identificare, amîndoi avînd aceeași legătură solidă cu cultura, fixativul lor spiritual. În afară de ei doi, un Legrandin, decanul Poncin și magistratul Prezident, aceștia din urmă dimpreună cu soțiile lor, suplimentează memorabil, ca și membrii „nucleului" Verdurin, galeria de pocitanii a lui Daumier. Față de monștrii acestuia, burghezii lui Proust sînt diformi morali. Viclenia, filistinismul, adulația, superficialitatea și îndeosebi absența unui reazim mai adînc, a unei rădăcini, care i-ar feri de mișcări și aspirații improprii, deci de ridicolul instabilității sociale, îi transformă în caricaturi sau în marionete. De aceea ei nu au nici o atingere cu burghezia patetică, balzaciană.

O anume distanță, de la romancier la celelalte clase sociale (țărani și nobilime), există de asemenea, e adevărat, numai că ea se rezolvă de atitea ori doar într-o ironie afectuoasă. Atitudinea scriitorului fie față de Françoise, fata în casă a mătușii Léonie, fie față de nobili ca Charlus și Norpois, cărora și lor le vede destule slăbiciuni, este totdeauna considerativă, iar proveniența acestei considerații se descoperă ușor în stabilitatea lor de clasă. În adevăr, după viziunea lui Proust, rădăcini invizibile, dar sugerate stăruitor ca deveniri estetice ale uitatei metafore vegetale, fixează deopotrivă pe țărani și pe nobili ; vechimea spiței solidarizează pe cei dintîi cu un anumit spațiu geografic, iar pe ceilalți cu cîte o secțiune a istoriei.

Astfel, privitor la țărănime, amintirea unei plimbări spre Méséglise, întreruptă de ploaie, spune totul : „Adesea, ne duceam de asemenea să ne adăpostim, claie peste grămadă cu sfinții și patriarhii de piatră, sub portalul bisericii Saint-André-des-Champs. Cît de franceză era biserica asta ! Deasupra ușii, sfinții, regii-cavaleri cu cîte o floare de crin în mînă, scene de nuntă și de

înmormîntare, totul era reprezentat cum putea fi în sufletul Françoisei. Sculptorul povestise de asemenea unele anecdote pivind pe Aristotel și Virgiliu, în același fel cum Françoise, la bucătărie, vorbea bucuroasă de sfîntul Ludovic, ca și cum ea l-ar fi cunoscut personal. Se simțea că noțiunile, pe care artistul și țăranca medievală (supraviețuind în secolul XIX) le aveau asupra istoriei antice sau creștine și care se deosebeau prin tot atîta inexactitate cît și bunătate de suflet, ei le luau nu din cărți, ci dintr-o tradiție directă și totodată străveche, neîntreruptă, orală, deformată, înstrăinată și vie. Altă personalitate din Combray, pe care o recunoșteam de asemeni, virtuală și profetizată, în sculptura gotică de la Saint-André-des-Champs, era tînărul Théodore, băiatul de prăvălie de la Camus. Françoise simțea de altfel în el atît de mult o patrie și un contemporan că, dacă mătușa Léonie era prea bolnavă..., ea chema pe Théodore. Căci acest tînăr... era atît de plin de sufletul care decorase Saint-André-des-Champs..., încît el, cînd ridica pe pernă capul mătușă-mi, avea chipul naiv și devotat al îngerașilor din basoreliefuri, grăbindu-se, cu cîte-o luminare în mînă, pe lîngă Fecioara cu ochii închiși, de parcă chipurile de piatră sculptată, cenușii și goale, cum sînt arborii iarna, nu erau decît o însomnorare, o rezervă, gata să reînflorească în viață ca chipuri populare nenumărate, preotești și drese, ca al lui Théodore, colorate în roșu de măr copt. Nelipită de piatră ca acei îngerași, ci desfăcută de portal, de o statuie mai mult decît omenească, stînd în picioare pe un soclu ca pe un scăunaș care o ferea să-și pună tălpile pe pămîntul umed, o sfîntă avea obrajii bucălați, sînii tari care îi umflau vestmîntul ca un ciorchine copt într-o pungă, fruntea îngustă, nasul scurt și energic, pupilele bulbucate, aerul sănătos, insensibil și plin de curaj al țărăncilor din împrejurimi. Această asemănare, care insinua în statuie o dulceață pe care eu n-o căutam în ea, era deseori certificată de către o fată de cîmp, venită ca și noi să se adăpostească și a cărei prezență, asemenea prezenței acelor frunzișuri parietale care crescuseră alături de frunzișurile sculptate, părea destinată să îngăduie, prin-

tr-o confruntare cu natura, cîntărirea adevărului în opera de artă".

Aceeaşi „dulceaţă", care este a schimbării regionale, a înrudirii tipului uman cu geografia ambiantă, a implantării omului în peisaj, îl copleşeşte erotic, străbătînd singur pădurea de lîngă satul Roussainville : „Cîteodată, exaltării pe care mi-o da singurătatea i se adăuga alta, de care nu o puteam deosebi prea bine, pricinuită de dorinţa de a vedea ieşindu-mi în faţă o ţărancă pe care s-o pot strînge în braţe... Dar dacă acea dorinţă, de a vedea apărînd o femeie, sporea pentru mine farmecele naturii cu ceva mult mai aţîţător, farmecele naturii la rîndul lor măreau atracţia apariţiei". El caută astfel „originalitatea sau viaţa particulară a locului", însăşi „trecătoarea chemată" fiind „nu un exemplar oarecare al tipului general de femeie, ci un produs necesar şi firesc al solului... Şi eu nu făceam deosebire între pămînt şi fiinţă". O fată de ţară întîlnită la Paris nici nu l-ar fi interesat. „Dar a rătăci astfel prin pădurile de la Roussainville fără ţăranca, pe care s-o îmbrăţişez, însemna să nu cunosc comoara tainică, frumuseţea profundă a acestor păduri. Fata pe care n-o vedeam decît ieşind din frunzişuri era pentru mine ea însăşi o plantă a locului, numai de un rang mai înalt faţă de celelalte şi de o alcătuire mai înrudită decît ele cu savoarea profundă a ţinutului". Solidară cu regiunea natală, ţărănimea e astfel o invariantă umană, care, rezultînd din acea intuiţie a rădăcinilor lumii, specifică la Proust, îi conformează viziunea artistică.

Ceva similar mai putem găsi în stăruinţa romancierului de a înfăţişa clasa nobiliară. Din nou stabilitatea socială, deşi de alt ordin, îi solicită consideraţia. De data aceasta rădăcini omeneşti în istorie, spre deosebire de cele în spaţiu, în habitatul cosmic, ale ţărănimii, dezvoltă o mare putere de seducţie, genealogiile glorioase devenind vrednice de contemplat. Aşa e, între multe altele, reveria istorico-legendară, pe care însă din copilărie i-o provoacă numele şi castelul de Guermantes : „Ştiam că rezidau acolo nişte castelani, ducele şi ducesa de Guermantes, ştiam că sînt personaje reale, existînd în adevăr, dar de cîte ori mă gîndeam la ei mi-i închipuiam cînd

ca imagini de tapiserie, așa cum era contesa de Guermantes pe *Incoronarea Estherei* din biserica noastră, cînd cu nuanțe schimbătoare, cum era Gilbert-cel-Rău pe vitraliu, care juca între un verde ca smiceaua și un albastru ca pruna, după cum mă aflam cu încă unde luam apă sfințită sau ajungeam la scaunele noastre, cînd cu totul impalpabili ca imaginea Genovevei de Brabant, străbunică a familiei de Guermantes, pe care lanterna magică o plimba pe perdelele camerei mele sau o făcea să urce pe tavan, — personaje în sfîrșit totdeauna învăluite în misterul vremurilor merovingiene și scăldîndu-se, ca într-un apus de soare, în lumina portocalie care iradiază din aceste silabe : «antes»... Și știam că ei nu purtau numai titlul de duce și ducesă de Guermantes, dar că din secolul al XIV-lea cînd, după ce încercaseră zadarnic să-i înfrîngă pe foștii seniori, se aliaseră cu ei prin căsătorii, erau conți de Combray..."

Baronul de Charlus, fratele cadet al ducelui de Guermantes, amintește pe îndelete toate titlurile de noblețe ale familiei. O împrejurare de președere față de marchizul de Cambremer, cu o voluptate care se simte că este și a romancierului, el le înșiră în *Sodome et Gomorrhe*, ca date obiective ale unei vechimi nestrămutate. Baronia lui e un lăstar de trunchi viguros, ale cărui rădăcini se numesc ducii de Brabant, coconii de Montargis, ca și prinții de Oléron, de Carency, de Viareggio și de Dunes. Cite un cunoscut îi scrie de aceea cu toată îndreptățirea „Alteței Sale Baronul de Charlus", începîndu-și scrisoarea cu „Monseniore". Evocind relații de familie cu Wilhelm al II-lea de Hohenzollern și cu Ludovic al XIV-lea, baronul vorbește chiar cu glasul lui Proust, gîndind „heraldic", fiindcă „ce vreți, istoria e istorie, ce să-i facem, și nu depinde de noi să o realcătuim".

Paginile de referințe nobiliare, foarte numeroase în *À la Recherche du Temps Perdu*, par a fi indicii de cea mai iritantă vanitate, dacă le citim izolate de întregul operei. Citite integrativ, aceleași pagini exprimă însă nu atît plăcerea unui personaj de vechimea familiei proprii, cît constanța de viziune a romancierului, adică percepția imuabilității într-o lume haotică, devenire ultimă a

nemainumitei metafore vegetale. Perspectiva curat estetică schimbă pînă și sensul snobismului, pe care însuși Proust și-l recunoaște în unele scrisori către prieteni, iar cititorii mai toți i-l impută. Dar „snobul" repudiat unanim, simțind plăcere să frecventeze o ducesă, caută îndeosebi apartenența istorică, fixitatea heraldică, legătura ascunsă, pe care chiar cîte o țărancă, aparținînd ineradicabil unui anumit spațiu geografic, i-o dezvăluie de asemenea. Snobismul proustian, încadrat artistic, își pierde astfel definiția frivolă, cu care înșeală de obicei pe cititorii fragmentariști. Mărturisirea lui André Billy e în acest sens menționabilă : „Am citit *Du côté de chez Swann* la apariție, cînd nu se știa că va avea o urmare. Acele povești cu oameni din lumea înaltă, spuse de un snob, m-au plictisit îngrozitor. A trebuit urmarea *Timpului pierdut*, care să mă învețe a admira pe Proust". Nu e prea clar, într-adevăr, dacă Billy a ajuns, după lectura întregului ciclu de romane, să înțeleagă chiar pe „snob". Dar în cazul că acesta ar fi sensul mărturisirii lui, interpretarea snobismului proustian ca atracție a rădăcinilor lumii sau, oricum, ca mișcare artistic semnificativă, ar primi și din afară un sprijin critic. Țărancă sau marchiză, femeia este pentru Proust imaginea diferită a aceleiași stabilități vegetale, care o face vrednică de considerat. Interesul romancierului merge de aceea la fixitatea tipului uman, fixitate genealogică și istorică în cazul familiilor nobile, pămînteană și geografică în privința țărănimii.

Mai mult decît atîta. Intuiția statorniciei și a vechimii este la el atît de fundamentală, încît aspectele disparate ale operei se organizează și se unifică prin ea neașteptat. Un aspect narativ minor, avem în mania cîte unui personaj de a nu rosti numele de oameni, de locuri și localități fără să nu amintească și prefacerea în timp a acelor nume. Astfel preotul din Combray, în *Du Côté de chez Swann*, spre marea plictiseală a mătușei Léonie, cu care stă adesea de vorbă, arată cum *Roussainville*, odinioară *Rouville*, ar veni din *Radulfi villa*, cum Sfîntul *Hilaire*, de pe vitraliul bisericii din Combray, e numit în alte părți Sfîntul *Illiers*, *Hélier* sau *Ylie*, corupții ale aceluiași *Sanctus Hilarius*, numele de sat

Thiberzy nefiind nici el decît *Theodebergiacus*, fostă reședință a lui Théodebert. Iar pedantul Brichot, în *Sodome et Gomorrhe*, spre marea plictiseală a d-nei Verdurin, ca și a prințesei Sherbatoff, ține să se știe că *Fervache*, nume de localitate, „însemnează ape fierbinți", *fervidae aquae*, că pădurile *Chantereine* nu adăpostesc nici o „regină" *(reine)*, ci numai un neam de „broaște" *(raine-renne)*, că *Pont-à-Couleuvre* nu e „Podul-cu-Șarpe", ci doar pod care se deschide în schimbul unei dări, fiindcă pe vremuri i se spunea *Pont-à-Quileuvre (à qui l'ouvre* — „al cui îl deschide"), de la latinescul *Pons cui aperit*. Evident, asistența atît a preotului din Combray cît și a profesorului Brichot se simțea de-a dreptul mortificată de un asemenea pedantism. Proust însă, copil sau adolescent, reține totul și, devenit romancier, consemnează cu plăcere etimologiile auzite. Originea numirilor de locuri și oameni este pentru el un alt fel de genealogie nobiliară sau de implantare țărănească în spațiul geografic, avînd aceeași putere de a-i deschide perspectivele vechimii și stabilității. Și dacă numărul exemplarelor, relativ mic față de întinderea operei, ar putea iluziona pînă la considerarea acestui aspect lingvistic ca minor, cum i-am zis mai sus, funcția lui artistică ne conduce la o anumită înfățișare a stilului proustian, care îi mărește considerabil însemnătatea.

Căci, în afară de identitatea lui binecunoscută, pe care i-o creează periodicitatea evolvă, arborescența vie și deci amploarea frazării, scrisul romancierului cultivă tot atît de constant sensurile originare ale vocabularului folosit. Plăcerea etimologică este în *À la Recherche du Temps Perdu* o componentă stilistică de seamă, fără de care proza lui Proust, întocmai ca și poezia lui Mallarmé, rămîne nu numai în parte obscură, dar și lipsită de întregimea farmecului ei. Sentimentul rădăcinilor, în care mai stăruie doar amintirea metaforei vegetale, sub care vede el lumea, lucrează așadar ca viziune artistică și asupra stilului, care nu mai poate fi considerat, dimpreună cu „mania" preotului din Combray sau a pedantului Brichot, aspect secundar.

Trecînd însă la subiectivitatea formulei de roman, pe care Proust și-o declară de nenumărate ori, iar cri-

ticii i-o afirmă ca fiind aspectul capital al creației lui, cu însemnate consecințe asupra istoriei genului, orientarea perceptivă nu i se schimbă. Dar mai întîi cercetarea de sine, ajunsă pînă și la forma de acribie a celor mai fugitive senzații, e noua atitudine de romancier propusă de Proust. Ea provine fără îndoială din fiziopsihologia lui feminină, și unele asocieri, pe care critica le-a și făcut între *À la Recherche du Temp Perdu* și *La Princesse de Clèves*, sînt pe deplin întemeiate. Se poate chiar afirma că, inițial, literatura proustiană, pînă să-și configureze acea viziune a rădăcinilor lumii, e un jurnal intim de femeie cultivată, conștiința proprie înlocuind oglinda de budoar, în care ea se privește îndelung, se autoanalizează, la culcare seara, ca și la trezire dimineața.

Așa începe de altfel *Du Côté de chez Swann* cu rememorarea exactă a tuturor senzațiilor de adormire și de deșteptare din somn, și numeroase alte pagini ale ciclului întreg nu diferă calitativ de acestea. A le citi fragmentar. izolate de marea unitate narativă care le luminează funcțional, însemnează a citi greșit. După cum se știe, André Gide însuși s-a văzut cu regret în eroarea de lectură menționată, devenind însă neîntîrziat ferventul cel mai de seamă al noului romancier. Cititori mai calmi, dacă nu mai sagaci, au descoperit însă dintr-o dată cum paginile, așa-zicînd de toaletă morală sau de autoscopie feminină, se dezvoltă uimitor în adevărate studii de psihologie modernă. Sub ascuțimea analizei de sine apar noi adevăruri psihologice, opuse concepției clasice a conștiinței, cum sînt disoluția identității personale, înfățișarea multiplă a unei aceleiași individualități, discontinuitatea eului, masca socială și realitatea individuală, în sfîrșit mobilismul vieții interne și misterul personalității, urmărite chiar ca ereditate în inconștient, „această mare noapte nepătrunsă și descurajatoare a sufletului nostru, pe care o socotim vid și neant".

Cît privește alcătuirea conștiinței, nici ea nu mai corespunde vechii organizări. Sustrase voinței și interdicțiilor sociale, viața sufletească sporindu-și conținutul cu multele și abia descifrabilele adaosuri ale inconștien-

tului, ni se compune din structuri inaparente, la care se ajunge numai cînd și cînd prin „intuiție" și prin „memorie involuntară". *À la Recherche du Temps Perdu* înseamnează de fapt „în căutarea structurilor sufletești inaparente", întemeindu-se narativ pe înseși împrejurările care le dezvăluie. O astfel de împrejurare, la mulți ani după viața de copil dusă la Combray, este pentru Proust celebra bucățică de „madeleină", muiată în ceai, al cărei gust scoate la iveală un trecut fericit, o structură morală scufundată, adevărat ciorchine memorial, care își aștepta evocarea : „...ca în acel joc al japonezilor care se distrează muind într-un vas de porțelan, umflat și plin cu apă, fîșii mici de hîrtie fără deosebire între ele, care însă, abia cufundate, se și întind, se răsucesc, se colorează, se deosebesc unele de altele, se prefac în flori, case, ființe omenești adevărate și cunoscute, în același fel acum toate florile grădinii noastre și acelea din parcul domnului Swann, și nuferii de pe Vivonne, și lumea cumsecade a satului și căsuțele lor, și biserica, și întregul Combray cu împrejurimi cu tot, toate acestea, oraș și grădină, căpătînd formă și realitate, au ieșit din ceașca mea de ceai".

Altă dată romancierul retrăiește aceleași imagini, vrînd numai să se ferească de un vehicul (în curtea castelului Guermantes) și făcînd pentru aceasta un simplu pas peste o denivelare de lespezi, cum mai făcuse, copil fiind, la Combray. El se apleacă așadar mai totdeauna asupra unui trecut intim cu sentimentul că își descopere rădăcinile ființei lui morale. Mișcarea nu diferă de aceea cu care urmărește genealogii nobilare sau apartenențe țărănești la regiunea natală și fiind factor unic de configurație artistică, tot ea comandă atît poezia copilăriei, cît și noile intuiții psihologice ale misterului personalității. Numai sentimentul fixației vegetale, fără să lipsească instabilității conștiinței, este totuși de un ordin diferit decît în cazurile cunoscute pînă acum.

În *Le Temps Retrouvé*, analiza fenomenului de „memorie involuntară", ca singur mijloc de a destăinui natura spiritului, duce pe analist la descoperirea pacificării vieții interne, descoperire deci a unei fixități *sui-generis*.

E vorba de percepția unei sinteze între prezent și trecut, temporală în compunerea ei, dar extratemporală în unitatea percepției, care divulgă „esența lucrurilor“, acea neprețuită „picătură de timp în stare pură“. În astfel de momente, senzațiile sînt „reale fără a fi actuale, ideale fără a fi abstracte, pentru că esența permanentă și obișnuit ascunsă a lucrurilor se află liberată și adevăratul nostru eu, care de multă vreme părea mort, dar nu și era în realitate, se trezește, se animă primind cereasca hrană care i se aduce. O clipă eliberată din succesiunea timpului a recreat în noi, ca s-o simtă, pe omul eliberat de ordinea timpului“. Rădăcinile conștiinței se înfig prin urmare în momentele de extratemporalitate ale eului, găsindu-și astfel reazimul său și fixația, la care romancierul mobilismului vieții sufletești aspiră pînă la urmă în toate felurile.

Cum însă chiar aceste stări de spirit salutare sînt tot atît de fugitive ca și cele pe care tinde să le salveze de consumarea în timp, Proust ajunge la modul de a le fixa instabilitatea prin creația artistică. Conform viziunii lui, numai arta suspendă labilitatea conștiinței, extrăgînd-o din temporal. Concludente în această privință sînt paginile din *Du Côté de chez Swann*, referitoare la jocul misterios, în care viteza trăsurii și cotiturile drumului mișcă în amurg trei turnuri de biserică (două din Martinville și a treia din Vieuxvicq) atît de incitant, cu atîta putere de a-i solicita sensibilitatea, de a-i orienta tumultul sufletesc în jurul tainei lor, încît descrie totul urgent pe un petec de hîrtie, pînă ce o simplă „frază frumoasă“ a descripției, fixînd acea „taină“, îi limpezește sufletul. E ultimul și cel mai înalt fel al romancierului de a se odihni pe o ordine fermă de valori (artistice, de data aceasta). E ultima și cea mai înaltă devenire, aproape de nerecunoscut, a naturii lui feminine, sedentare, contemplative și vegetale.

Interesul însuși pentru pictură, muzică și arhitectură, care umple de fericire, după cum se știe, mari părți ale romanelor lui Proust, apare și se explică tot ca sustragere, prin contemplație estetică, din agitata istorie a conștiinței. Iar cu ideea artei ca stabilitate a mobilismului



existențial, ne aflăm chiar între antinomiile estetice ale viziunii proustiene, organizată în spațiul dintre „modern“ și „străvechi“, dintre „fluctuant“ și „imuabil“, dintre „particular“ și „general“, „temporal“ și „etern“, „subiectiv“ și „obiectiv“, opoziția cea mai de seamă, care își asumă pe toate celelalte și devine astfel cheia creației proustiene întregi, fiind „natura“ și „cultura“ cu dubla lor mișcare de a se transmite concomitent una în alta.

PIERRE DANINOS UMORIST SENTIMENTAL

Carnetele maiorului Thompson de Pierre Daninos constituie azi o carte populară în Franța, de aceea au și fost tipărite în colecția „Le Livre de Poche“ (Hachette). Umorul acestor însemnări se hrănește dintr-o veche tradiție literară, a prezentării relațiilor franco-engleze sub o lumină satirică. Astfel, numeroase comentarii au relevat că raporturile de bună vecinătate se reflectă chiar și în soarta cuvîntului *„tenis“*. Inițial joc francez *„jeu de paume“*, englezii, auzind vorba *„tenez“* (ține, aține-te, uite !), cu care se bătea mingea, și plăcîndu-le o asemenea distracție, au împrumutat jocul, iar numele i l-au pronunțat englezește, cum pronunță ei orice cuvînt străin (chiar „Resain“ și „Horeșiăz“ pentru Racine și Horatius), deci *„tenis“*, de unde apoi *„tennis“*, pe care francezii l-au reluat englezit. Prietenia dintre cele două popoare s-a dezvoltat, prin Antanta Cordială, prin camaraderia de arme în două războaie mondiale și printr-un continuu schimb lingvistic și cultural, care a tot sărit Canalul Mînecii, cînd din Franța în Anglia și cînd înapoi, întocmai ca mingea de tenis.

Dar în limbile respective — iarăși s-a arătat — se mai află cîte o expresie care indică alte aspecte ale acelorași relații. Cînd cineva pleacă pe furișatelea, lăsînd în urmă o situație în oarecare neregulă (de obicei, o notă de plată), francezii zic *„filer à l'anglaise“* („a o șterge englezește“, cum am luat vorba noi înșine) ; dar englezii, aceleiași neregularități, pentru motive dificil de analizat ca și în cazul expresiei franceze, îi spun *„french leave“* („plecare, despărțire franțuzească“). Expresia pare mai veche decît cuvîntul *„tennis“* și dezvăluie alte aspecte ale vecinătății istorice. Născute dintr-o pornire obscură, acestea deschid un drum pe care, mergînd cineva, dă peste *Fecioara din Orléans*, peste războiul de

o sută de ani (Crécy, Azincourt etc...), peste lupta pentru colonii, apare bicornul napoleonian, și tot felul de noi fapte istorice, care subminează cordialitatea.

Fapt este însă că englezii și francezii, mai îmbrățișîndu-se, mai lovindu-se, după împrejurări, și-au constituit o psihologie proprie, cu spontaneitățile și automatismele ei, francezii avînd o spontaneitate automată față de englezi, care au un automatism spontan ; au ajuns adică la un portret etnic identificabil pe orice punct al planetei. Încît oricine poate prefera, după înclinări sau moment, unul din aceste două portrete naționale : orișicine, afară de umoriști care rîd cu aceeași plăcere de caricatura trasă din fiecare.

Un astfel de umorist este francezul Pierre Daninos în *Les Carnets du Major Thompson.* Ca să satirizeze automatismele psihologiei engleze ca și pe ale celei franceze, Pierre Daninos construiește ca personaj un Maior al armatei britanice, în retragere, domiciliat și căsătorit în Franța. Numele lui întreg, cu titlurile care îi rezumă biografia este Major Hon. William Marmaduke Thompson D.S.O. (Distinguished Service Order, 1943), C.S.I. (The Most Exalted Order of the Star of India, 1939), O.B.E. (The Excellend Order of British Empire, 1931) și al patrulea fiu al celui de-al patrulea conte de Strawfornes („straw", în englezește „pai"). Gradul militar și inițialele decorațiilor, așezate înaintea și în urma numelui, sînt pentru un cetățean englez nu vanități sau cine știe ce fantezii inutile, ci — zice Daninos — „frontiere inviolabile ale persoanei sale" ; ele îl „protejează" ca un *waterproof* de onoare, îl pun la adăpost, îl feresc, ca o îmbrăcăminte moale, de atingerile omenești prea directe". Așa că, dacă vreun francez neavizat îi adresează o scrisoare numai cu „Domnului Thompson", lui i se pare că „răcește la patronim" sau „că e dezbrăcat în public, ceea ce e neplăcut".

Dar Major Hon. William Marmaduke Thompson, D.I.O., C.S.I. și D.B.E., știind totul despre Anglia, și aflînd de asemenea totul despre Franța, spune totul cu... imparțialitate.

Astfel, într-o zi, un prieten, vestit chirurg al creierului, trepanează pe un englez și Maiorul spune ce i se

găsește în cap: „un cuirasat al Majestății Sale, apoi un impermeabil, o coroană engleză, o ceașcă de ceai, un dominion, un agent de poliție, regulamentul Golf Clubului Vechi și Regal din Sf. Andrews, un apărător de răceală, o sticlă de whiski, Biblia, orarul Calais-Mediterana, o soră de caritate a Spitalului Westminster, o minge de cricket, multă ceață, o bucățică de pămînt pe care soarele nu apune niciodată și, în străstrăfundul subconștientului așternut cu gazon secular, o pisică cu nouă cozi și o școlăriță în ciorapi negri".

La operație a asistat o soră de caritate sud-africană, care confirmă descoperirile chirurgului relatate de Maior și adaugă: „Ceea ce nu spune Maiorul e că chirurgul era francez și ceea ce nu știe este că eu m-am îndrăgostit de chirurg". Cum însă într-o zi el însuși, chirurgul, trebui să fie trepanat de un chirurg, englez, desigur, „i se găsi în cap nouăsprezece foști președinți ai Consiliului de Miniștri, trei dansatoare de la Folies Bergères, o jumătate cutie de camambert cu viermi, o linie Maginot terminată în întregime, fără a mai vorbi de un bun număr de camioane pline de franci devalorizați".

Însurat a doua oară, cu Martine, franceză, Major Hon. William Marmaduke Thompson, D.S.O., C.S.I., O.B.F., dobîndește un fecior. Ajuns la vîrsta școlarității, instrucția acestuia, cînd într-o școală franceză, cînd într-alta engleză, trece prin dualități dintre cele mai delicate. Îndeosebi, guvernanta, o Miss Ffifth, care îi predase primele noțiuni de istorie („Ea era *sorry for Joan of Arc* — îi părea rău de biata Jeanne d'Arc că fusese arsă ca vrăjitoare — *witch*,... dar tribunalul care o condamnase era format din francezi și regele Carol VII nu făcuse nimic *to aid the girl* — *stupendous!* ca să ajute fata — uimitor!), această „miss nu putea înțelege teribila bătălie globulară care se da în sîngele și creierul copilului, nu putea înțelege că în el era ceva din Wellington și ceva din Napoleon (cu o ușoară înclinare pentru omul cu bicorn...), că în jumătatea lui de cap franceză Grouchy sosea la timp la Waterloo, în timp ce Miss Ffifth se și afla la Sfînta Elena..." Alarmați „de haosul viu" din mintea copilului, părinții îl completează: „Nici vorbă, în orice caz" spunea mama-franceză, „să-l mai trimit în vreunul dintre

blestematele voastre colegii engleze!" ; iar tatăl-englez: „Doar n-am să-l las să i se închircească umerii într-unul din nenorocitele voastre licee franceze!".

De altfel disputa între părinți începuse de la numele de botez: Maiorul ținea să-și numească feciorul tot Marmaduke — („De la 1066, Thompsonii, care, prin stră-strămoșul Archibald, al treisprezecelea conte de Strawfornes, ajung în sfîrșit — trăgînd oarecum de ultima ramură — să se agațe de Wilhelm Cuceritorul, au tradiția de a-și boteza fiul dintîi Marmaduke"), „Duky", cum găsește să-l răsfețe mama-franceză, după ce n-a mai putut de rîs auzind numele întreg. Umorul onomastic amintește de Voltaire, care satiriza lipsa de eufonie a numelor germane, numindu-și un personaj Thundertentronck; iar verva, cu care Daninos urmărește ideea de nobleță a „gentleman"-ului ocazional e înrudită cu aciditatea lui Rivarol față de nobilimea franceză. Din ascendența scriitoricească a lui Daninos nu lipsesc nici englezii. În expunerea marionetei, pe care o poartă cetățeanul-tip în conștiința lui națională, scriitorul e amuzat și grav ca Lawrence Sterne, observațiile satirice fiindu-i ca acelea pe care lui Sterne i le înlesnesc Walter Shandy, tatăl lui Tristram, și Unchiul Toby; el este mai cu seamă ca Jerome K. Jerome, autorul cunoscutei *Three men in a boat*, căruia, în plimbarea prin Europa *(Voyage in Germany)*, de cîte ori auzea o ceartă între oameni de altă limbă i se părea că se vorbește engleza.

Trebuie însă să închei (cu regret) aceste note, fără să fi spus nici un cuvînt despre farmecul scriitorului. Pierre Daninos e un umorist, bineînțeles, dar rîsul îi este atît de afectuos, încît caricatura prejudecăților naționale sub orice formă s-ar manifesta cuprinzînd deopotrivă și pe cele franceze, e o satiră plină de duioșie. Marioneta pe care o joacă, o și mîngîie, lăsînd pe cititor să înțeleagă pînă la urmă că nici pe sine nu se exceptează de la asemenea automatisme. E un umorist sentimental, cum poate că nu era de așteptat să se producă în cultura franceză.

STUDII ŞI ESEURI



„FLOARE ALBASTRĂ" ȘI LIRISMUL EMINESCIAN

Debutul lui Eminescu este încă, sub aspectul duratei, o idee neclară. Poetul apare ca „M. Eminovici, privatist" cu oda *La mormîntul lui Pumnul*, alături de alții, în *Lăcrămioarele învățăceilor gimnaziști din Cernăuți...* (ianuarie, 1866). În același an, din martie, e colaborator, cu numele modificat în „Eminescu", al *Familiei* lui Iosif Vulcan, care îi tipărește *De-aș avea, O călărire-n zori, Din străinătate, La Bucovina, Speranța* și *Misterele nopții*. Revista continuă cu poeziile debutantului : *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, La Heliade* (1867), *La o artistă, Amorul unei marmure* (1868). O foaie volantă îi cuprinde omagiul versificat *La moartea principelui Știrbey*, și *Familia* îi mai publică *Junii corupți* și *Amicului F. I.* (1869).

Colaborarea la *Convorbiri literare* începe cu *Venere și Madonă* în aprilie, urmată la cîteva luni, pe prima pagină a revistei, de *Epigonii* (1870) ; apar, statornicind colaborarea, la scurte intervale *Mortua est, Înger de pază* și *Noaptea* (1871), Titu Maiorescu indicîndu-l în același an ca „reflexiv mai peste marginile iertate..., dar poet, poet în toată puterea cuvîntului" ; urmează apoi *Sărmanul Dionis* (nuvela) și, din *Memento mori (Panorama deșertăciunilor)*, fragmentul *Egipetul* (1872) ; *Înger și demon* și *Floare albastră* (1873) ; *Împărat și proletar* (1874) ; *Făt-Frumos din tei* (1876) ; *Melancolie, Crăiasa din povești, Lacul, Dorința, Călin, Strigoii* (1876) ; *Povestea codrului, Povestea teiului, Singurătate, Departe sunt de tine...* (1878) etc., etc. îl dezvoltă în identitatea lui deplină (v. cronologia Perpessicius, în *Opere*, vol. I, 1939).

Părerea criticilor și editorilor este că mai toate aceste poezii, forme de debut, sînt discutabile. De la Maiorescu și pînă la edițiile contemporane, atitudinea critică față de ele variază, dar aceeași impresie negativă îi susține variațiile. Astfel, primul editor putea scrie : „Poeziile,

așa cum se prezintă în paginile următoare, nu sînt revăzute de Eminescu și sînt, prin urmare, lipsite de îndreptările ce avea de gînd să le facă, cel puțin în cele vechi (*Venere și Madonă*, *Mortua est*, *Egipetul*, *Noaptea*, *Înger de pază*, *Împărat și proletar*, *Rugăciunea unui dac*, *Înger și demon*). Dacă totuși am publicat și aceste poezii, împreună cu celelalte, așa cum se găsesc, am făcut-o dintr-un simțămînt de datorie literară. Trebuiau să devie mai ușor accesibile pentru iubitorii de literatura noastră toate scrierile poetice, chiar cele începătoare, ale unui autor care a fost înzestrat cu darul de a întrupa adînca sa simțire și cele mai înalte gîndiri într-o frumusețe de forme, subt al cărei farmec limba română pare a primi o nouă viață". E limpede dar că foarte de cu vreme critica a făcut o deosebire de valoare între poeziile „cele vechi" sau „începătoare", indicate în parentezul prefeței din 1883, și celelalte, care nu mai aparțineau debutului.

Întrebarea este pînă cînd și, mai degrabă, pînă unde se poate vorbi de debutul lui Eminescu. Data a preocupat pe A. D. Xenopol în prefața ediției de la Iași a Fraților Șaraga : ...„putem zice, scria el, că spiritul poetic a (l) lui Eminescu, deși înnăscut, a ajuns la deplina lui înflorire destul de tîrziu. În poeziile lui începătornice el se arată stîngaci în rostiri, greoi în limba adeseori plină de neologisme neîndreptățite, confuz în idei și sărac în rime. Unele din aceste defecte stăruiesc pînă și în timpurile de mai tîrziu. Așa, în *Împărat și proletar*, în *Strigoii* și altele. Putem zice că talentul lui Eminescu nu ajunge în deplina lui dezvoltare decît în 1877". Evident contestabil, anul fixat cu atîta energie de A. D. Xenopol include printre formele numite de el „începătornice" chiar *Floarea albastră*, *Făt-Frumos din tei*, *Melancolie*, *Lacul*, *Călin* și altele (v. cronologia de mai sus), ceea ce este o eroare de percepție estetică. Cazul contrar în privința duratei debutului îl reprezintă ediția lui G. Ibrăileanu (Editura Națională G. Ciornei). Grupînd într-o anexă finală oda pentru Pumnul, oda pentru Știrbey și poeziile din *Familia*, criticul pare a crede că debutul încetează o dată cu colaborarea la *Convorbiri literare*, în 1870. Maiorescu avea îndoieli, după cum s-a văzut, chiar asupra unor bucăți publicate mai întîi în revista Junimii. Xenopol,

cu înaintarea datei la şapte ani peste cît avea să stabilească Ibrăileanu, greşea. Totuşi, observaţia lui privitoare la defectele începutului, care „stăruiesc pînă şi în timpurile de mai tîrziu", nu e lipsită de consistenţă. Aceasta înseamnă că el preia îndoielile primului editor, găsind zisele defecte în unele poezii tipărite de *Convorbiri*.

Dar dacă în anul 1877, stabilit de el ca limită de debut, e prea tardiv, 1870 al lui Ibrăileanu este la rîndul lui prea timpuriu. Dovada şi, dacă nu dovada, oricum asigurarea că nu poate fi altfel, o avem în spusa lui Maiorescu despre poeziile „vechi" sau „începătoare", pe care, deşi „lipsite de îndreptările ce avea de gînd să le facă" poetul, le punea totuşi în volum „alături de celelalte". În hotărîrea lui de editor e o ezitaţie învinsă, dar clară, care ar fi dispărut şi nici nu s-ar fi produs dacă poetul mai putea aduce acestor poezii „îndreptările ce avea de gînd să le facă". Urmează deci, după Maiorescu şi Xenopol, că un număr nesigur încă de bucăţi tipărite de *Convorbiri* şi cuprinse de asemenea în cele mai multe ediţii ulterioare pot fi pe drept cauţionate ca exercitări ale debutului, deosebite de „celelalte" prin mici imperfecţiuni de formă (chiar „confuzia de idei", semnalată de Xenopol, nu se referă la deosebiri de esenţă).

Este atunci adevărat că între *Venere şi Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est*, *Egipetul*, *Înger şi demon*, *Împărat şi proletar*, pe de o parte, şi *Floare albastră*, *Călin*, *Scrisorile*, *Luceafărul* de altă parte, nemailuînd în seamă ceea ce se publicase în *Familia*, sînt diferenţe numai de perfecţiune formală ? Este debutul lui Eminescu declararea inchestionabilă a geniului său ? Critica formală, oricît ar varia în privinţa limitei debutului, îşi răspunde afirmativ : Eminescu se declară ca Eminescu, ca poet mare sau, cum zicem azi, universal, de la bun început, cu toate neobservările formei, pe care, neaccidentat de destin, le-ar fi corijat el însuşi şi totul ar fi fost în ordinea firească. Cercetarea însă mai poate fi îndrumată într-un fel. Durata debutului pînă la un anumit an duce oricum la erori. Xenopol, cu 1877, consideră tacit ca poezii începătoare *Floare albastră*, din 1873, *Făt-Frumos din tei*, din 1875, *Melancolie*, *Călin* şi altele, din 1876, dar ex-

clude *Rugăciunea unui dac*, din 1879 ; iar Ibrăileanu, cu 1870, le exceptează pe toate din perioada debutului.

Mai propriu pare să se urmărească limita începuturilor nu calendaristic, „pînă cînd“, ci topic şi spiritual, „pînă unde“. Am crede, cu alte cuvinte, că e mai informativ să ştim care poezie anume, strîngînd într-o singură intuiţie elementele care specifică pe Eminescu ca poet universal, îi conţine embrionul viziunii lui poetice. La o asemenea cercetare îndeamnă Eminescu însuşi. El vedea şi concepea organic, unitar şi îndeosebi sferic, din tinereţe. Tiparul acestei sfericităţi de concepţie, care se va recunoaşte în opera întreagă, apare mai întîi în *Împărat şi proletar*, fiind premisa majoră a clasicismului eminescian. Poemul e o construcţie cu încheieturi exacte, pe ideea că dinamica socială, de oricîtă conflictualitate (conducător-conduşi), nu poate ascunde imobilismul lumii ; un depărtat reflex al ataraxiei stoice e la temelia acestei construcţii.

Dar mai potrivit pare să se vorbească nu de o construcţie, ci de sfericitatea concepţiei în jurul unui centru (contestabil ca adevăr social, real numai artistic) şi mai cu seamă de creşterea ei organică dintr-o rădăcină, dintr-o sămînţă sau un embrion. Expresia „al lumii-ntregul sîmbur“ din meditaţia Cezarului e semn că poetul vedea de tînăr ca un naturalist procesul de dezvoltare a universului atît material cît şi moral, iar după imaginea dezvoltării lumii îşi concepea opera. Ideea de „sîmbure“ e chiar mai veche [1] decît perioada de compunere a poemului. *Împărat şi proletar* se tipăreşte în 1874, acoperind în urmă patru-cinci ani de elaborare (v. ediţia Constantin Botez, 1933, şi Perpessicius). Nuvela *Sărmanul Dionis*, congeneră cu *Arheus şi Umbra* din manuscrisele netipărite, e din 1872, anul tipăririi avînd de asemenea în spatele lui cîţiva alţi ani de pregătire, ceea ce îi duce rădăcinile în epoca de studenţie vieneză a adolescenţei. Încă de pe atunci, Eminescu gîndea naturalist chiar în plăsmuiri metafizico-fantastice, cum sînt prozele numite.

---

[1] Se află, de asemenea, sub forma „sîmburul lumii“, în *Egipetul* tipărită în 1872, ca fragment din *Memento mori (Panorama deşertăciunilor)* ; „sîmburele lumii“, „colţul vieţii“, „sîmburul de ghindă“ şi iarăşi „colţu-obscur“ în *Andrei Mureşanu* din 1871 ş.a.

În prima, dezvoltarea ficțiunii în plan fantastic se urmează în deplină coerență ; pierderea identității istorice, onomastice și morale a eroului, cu întreagă acea aventură spirituală într-o epocă trecută și sub alt nume, aventură încheiată prin interdicția sentimentului de omnipotență divină și retrezire în identitatea părăsită, e un proces firesc, organic și poate chiar logic de concreștere din afirmația inițială, de esență filozofic-idealistă, că unica realitate e nu în lumea colectivă, ci în conștiința care o organizează. Transformarea conștiinței transformă însăși lumea, credea studentul de la Viena, care învățase pe Kant și Schopenhauer și urmărea să dea corp literar acestei învățături. Nuvela pare de aceea un lanț de silogisme, cu membre fantastice, pornind în întregime și susținîndu-se de la premisele întîiului silogism. Acolo, așadar, la început, se află cauza ei germinativă, și nu e nici o surprindere că poetul își exprimă clar, printre primele fraze, ideea de germinație și concreștere în metafora „ghindei". Premisele întîiului silogism sînt chiar implicațiile acestei „ghinde", în care Eminescu vedea de tînăr stufosul stejar viitor. Astfel că studiul critic cel mai propriu operei eminesciene se află sub îndrumarea poetului însuși. Opera sa are un „sîmbur" sau o „ghindă", de la care critica se vede datoare să plece, zicîndu-i cum va vrea, nucleu, centru sau embrion [1].

S-ar zice că pentru o asemenea cercetare e de luat în seamă mai întîi ceea ce cu îndreptățire am putea numi stadiul placentar al creației. Dacă este așa, o cale directă, deși nu atît de practicabilă ca șirul cronologiei obiective, care să ducă la embrionul operei eminesciene, ar putea fi cronologia internă, cu șirul ei de date intime ale creației. Această cale, deschisă la noi de ediția Ion Scurtu (Mi-

---

[1] Orientarea naturalist-biologică la Eminescu se află în relație posibilă cu „fenomenul originar" *(Urpflanze)* al lui Goethe ; aceeași intuiție goetheană e de presupus, în ordinea reflexiunii teoretice, la un Alfred Biese (*Philosophie des Metaphorischen*, 1893 : „metafora centrală" a oricărui sistem de gîndire filozofică), la Bergson (*La Pensée et le Mouvement*, 1934 : „punctul" sau „intuiția-imagină", în care preexistă virtual orice construcție a spiritului) și, în estetică, la B. Croce (*La Poesia*, 1937 : „celula originară" a operelor de artă și studiile urmașilor lui, Venturi și Francesco Flora).

nerva, 1908), care regrupează „psihologic" poeziile „după fondul de sentimente și de idei", urmată, lărgită și metodizată de Perpessicius în *Note și Variante* la marea sa ediție, duce la studiul mai greu de consecințe al apariției motivelor în manuscrise ; și organizarea acestora pe unități tematice și formale, cum se vede din rezultatele obținute, e imaginea cea mai adîncă, aproape radiografică, a timpului intim de creație. Se detectează astfel sub cronologia obiectivă o cronologie mai reală și totodată mai instructivă, aceea a concepției. Totuși, la embrionul poeziei nu se ajunge nici cu această metodă ; ea asigură concluzii aproape tot atît de controlabile cu datele calendaristice ale publicării și în același timp mult mai semnificative decît acelea, dar, cum dincolo sau sub spațiul spiritual dintre data apariției unui motiv în manuscrise și data apariției tipărite mai este unul, insondabil acesta, și anume spațiul de concepție, care se întinde de unde nu putem ști pînă la momentul consemnării manuscripte, metoda criticii de text sau a oricărei critici se dovedește ineficială. În zona subterană a germenilor conștiinței artistice nimeni n-a pătruns din afară, însăși autoanaliza cea mai lucidă (Novalis, Edgar Poe, Baudelaire, Valéry) fiind respinsă în devieri felurite.

Ne aflăm deci sub constringerea de a examina ca embrion prima poezie, care, încadrată cronologic între bucăți de debut, seamănă mai puțin cu acestea și mai mult cu opera viitoare, tipărită din voința poetului. S-ar zice că numai intuiția critică ne conduce la poezia-embrion și că o altă putere intuitivă ar da altă indicație [1]. Se va vedea însă pînă la urmă că e vorba de o conduită rațională, care nu are în comun cu intuiția decît rapiditatea formulării. *Floare albastră* apare în *Convorbiri literare* din 1 aprilie 1875, fiind precedată în timp, dintre poeziile de debut, de *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est* și *Egipetul* între altele, și urmată de *Împărat și proletar*, *Strigoii*. „(Ea) face parte, observă Perpessicius, dintre cele mai puțin înțelese din poeziile lui Eminescu,

---

[1] G. Călinescu (*Opera lui M. Eminescu*, vol. V, 1937) indică astfel, ca punct generativ al operei tipărite, *Melancolie*, „cu care se deschide o activitate poetică ce va deveni tipică pentru poetul văzut prin opera lui tipărită".

în orice caz din poeziile cele mai expuse neînțelegerii", adăugînd : „și încă din cauza desăvirșitei lor grații". Cîtă dreptate avea eminentul editor și critic eminescian, semnalînd neînțelegerea, va reieși din cele ce urmează, nu însă fără a-i reforma cauza neînțelegerii, văzută numai în „grația" fie și „desăvirșită" a poeziei. Dar mai însemnat decît tot ce s-a putut spune despre *Floare albastră* este textul însuși :

— Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte ?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

În zadar rîuri în soare
Grămădește-a ta gîndire,
Și cîmpiile Asire
Și întunecata mare ;

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite !

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul.
Ah ! ea spuse adevărul ;
Eu am rîs, n-am zis nimica.

— Hai în codrul cu verdeață,
Unde-izvoare plîng în vale,
Stînca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Acolo-n ochiu de pădure,
Lîngă bolta cea senină
Și sub trestia cea lină,
Vom ședea în foi de mure.

Și mi-i spune-atunci povești
Și minciuni cu-a ta guriță,
Eu pe-un fir de romăniță
Voi cerca de mă iubești.

Şi de-a soarelui căldură
Voi fi roşie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul
Să-ţi astup cu dînsul gura.

De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-o să ştie,
Căci va fi sub pălărie —
Şi-apoi cine treabă are !

Cînd prin crengi s-a fi ivit
Luna-n noaptea cea de vară,
Mi-i ţinea de subsuoară,
Te-oi ţinea de după gît.

Pe cărare-n bolţi de frunze
Apucînd spre sat în vale,
Ne-om da sărutări pe cale,
Dulci ca florile ascunse.

Şi sosind l-al porţii prag,
Vom vorbi-n întunecime ;
Grija noastră n-aibe-o nime,
Cui ce-i pasă că mi-eşti dragă ?

Înc-o gură — şi dispare...
Ca un stîlp eu stau în lună !
Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi dulce floare !

. . . .

Şi te-ai dus, dulce minune,
Şi-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră ! floare-albastră !...
Totuşi este trist pe lume !

Textul, transcris astfel, diferă de cel din prima tipăritură, reprodus cu unele modificări de mai toate ediţiile ulterioare ; diferă prin punctuaţia mai precisă şi intervenţii de editor în locurile controversate sau controversabile încă. Discuţia a pornit din lipsa manuscrisului întreg. Se păstrează numai începutul de cinci strofe, cu intercalarea, între a doua şi a treia, a unei alteia, la care

poetul renunțase înainte de publicare. Fragmentul păstrat „e una din copiile de atelier", afirmă Perpessicius, care, consecvent în conduita sa editorială, nu ia în seamă retipărirea din „Frații Șaraga" după un manuscris întreg, cum ni se spune într-o notă a acelei ediții. Versul „Grămădești-n a ta gîndire", apărut astfel în *Convorbiri*, sau „grămădești n-a ta gîndire", cum se află în fragmentul de manuscris existent, își turbură eufonia prin strivirea prepoziției *în*, care modulează rostirea. Ediția neluată în seamă dă însă forma limpede „Grămădește-a ta gîndire". Am adoptat deci forma eufonică, mai cu seamă că e arătată ca aparținînd unui manuscris integral.

Versurile „*Lîngă bolta cea senină/ Și sub trestia cea lină*" din strofa a șasea au făcut pe Gh. Bogdan-Duică, după Scurtu, să cheme pe poet la ordinea logică. Firesc este, și-a zis învățatul editor, mai întîi „lîngă trestia..." și apoi „sub bolta..." Schimbarea succesiunii versurilor și redistribuirea prepozițiilor au satisfăcut nu numai pe autorii lor, dar și pe G. Ibrăileanu, G. Călinescu și Perpessicius. Lui Baudelaire nu i s-a adus nici o îndreptare, scriind o dată „lîngă cer", unde se afla el cu mansarda lui de locuit („Je veux, pour composer chastement mes églogues,/ Coucher auprès du ciel comme les astrologues"). Peisajul muntos era mai înalt desigur decît mansarda poetului francez, încît logicienii poeziei puteau fi mulțumiți. De altă parte, chiar impropietatea prepozițiilor, dacă există, ea nu este emendabilă. La nivel metaforic, expresia improprie e meșteșugul poeziei cel mai propriu, metaforele fiind, după Quintilian, erori de limbaj, adică expresii improprii (de unde nu rezultă că toate erorile de limbă sînt automat metafore). Bogdan-Duică, cu imensa lui știință de a clasifica florile, de a le înnumăra petalele și sepalele, de a le descrie climatul și a le analiza compoziția solului, era un botanist fără pereche, dar și un horticultor fără miros. Anosmia lui stă, dacă nu la originea, la baza modificării celor două versuri. Zisa improprietate a născut de asemenea propunerea de mai tîrziu ca „boltă" să se citească „baltă"[1], ceea ce corectează

---

[1] Traian Costa (*Versul 22 din „Floare albastră"*), în *Limba română*, nr. 5, 1962.

în adevăr folosirea, să zicem, discutabilă a prepozițiilor „lîngă" și „sub"; dar pentru limbajul poetic modificarea e în totul indiferentă, deoarece atît „bolta" sau „balta", cît și „trestia" sînt deopotrivă metafore ale *vieții*, la care iubita își aduce iubitul pierdut în meditația asupra *morții*. Versurile, prin urmare, au rămas în transcrierea noastră cu forma din *Convorbiri*.

Versul al doilea din strofa a noua: „...n-o să știe", ca în edițiile Șaraga și M. Dragomirescu, în loc de: „...n-a s-o știe", ca în prima tipăritură, și versul trei din strofa a douăsprezecea: „...n-aibe-o nime", cum am transcris, în loc de: „...n-aib-o nime", cum e în majoritatea retipăriturilor, conțin intervenții care înlătură cacofonia posibilă din *naso* și *naibo*. Versul doi din strofa a treisprezecea păstrează pe: „...eu stau în lună" din Șaraga, în loc de „...eu stam în lună" din prima și cele mai multe tipărituri, motivul fiind în unitatea de timp a strofei.

Dar editori, critici, profesori și lingviști au încins o horă savantă în jurul versului ultim al strofei finale, de fapt în jurul cuvîntului cu care începe. *„Totuși este trist pe lume"* sau *„Totul este trist pe lume"? Convorbiri*, Maiorescu, Șaraga, Scurtu (pînă în 1912) și cele mai numeroase ediții au „Totuși"; Scurtu (de la 1912). Ibrăileanu, Dragomirescu și alții preferă „Totul"; iar Călinescu, rămînînd la primul, îl simte însă ca „nefiresc", și aceeași atitudine ia Perpessicius, adăugînd numai, cu temătoare îndoială, că „sfîrșitul poeziei e poate mult mai profund" prin „Totuși". Dintre lingviști, Iorgu Iordan se declară formal pentru „Totuși", dar, convertindu-i sensul în „Totul", îl ia drept creație verbală a poetului și îi precizează categoria gramaticală astfel: „*Totuși* este în cazul de față nu adverbul corelativ al lui *deși*, ci pronumele nedefinit *tot*, cu valoare substantivală, adică pronume propriu-zis, căruia i s-a adăugat — *(u) și*, după modelul *cevași, cîtuși* (cf. și *cîte i*), cuvinte înrudite lexical și morfologic" *Din nou despre ultimul vers din „Floare albastră"*, în *Limba română*, nr. 6, 1962).

Din zece vorbe neînțelese, spune undeva Edgar Poe, una e obscură în sine, iar nouă sînt obscure mai curînd fiindcă se discută mult asupră-le. „Totul este trist pe lume", după ce „a murit iubirea...", aceasta satisface

logica cea mai necostisitoare; că „Totuși este trist pe lume", fiindcă „a murit iubirea" aceasta a alarmat simțul logic, de unde discuția care întunecă încă poezia întreagă. Lipsește în adevăr un „deși" care să clarifice pe dificilul „Totuși"? Logicienii limbajului poetic pot fi liniștiți: nu lipsește, e filigranat însă în transpuneri metaforice de la primul vers al poeziei pînă la ultimul, pe care îl luminează. În cuvinte mai explicite, „deși" poetul consimte la dulcea injoncțiune a iubitei de a se retrage din lumea inumană a „stelelor", a „norilor" și a „cerurilor nalte", „deși" a admis că numai mormintele faraonice, „piramidele învechite" vin în atingere cu asemenea realități transcendentale, că fantoma civilizației de pe „cîmpiile asire" induce la meditații zadarnice, că nu e mai profitabil nici simbolul din „îndepărtata mare", simbol de asemenea al morții care înghite „rîurile" vieții [1], deși s-a umanizat prin iubire, deși a făcut experiența întreagă a fericirii omenești, *deși* a trăit regenerator idealul „florii-albastre", ca sentiment al unui infinit mai luminos și roborific decît acela al meditației filozofice, „totuși este trist în lume", iubirea însăși fiind muritoare. Oricît de neplăcută, proza acestei diagrame logico-gramaticale arată măcar trebuința ca versul cel mai controversat al poeziei să fie înțeles prin raportarea lui nu limitativ la versurile imediat anterioare, ci la implicațiile, strofă cu strofă, ale poeziei întregi [2]. Pilitura de text, udă încă de sudori editoriale și respectabilă în intenție, n-a ajutat prin urmare nici la declararea imaginii scheletice din *Floare albastră*; sensul ei, articulabil într-o frază, era clar chiar în textul primitiv, nici o „greșeală de tipar" și cu atît mai puțin de alt ordin neacuzîndu-l.

---

[1] V. strofa înlăturată „În zadar La Plata mînă / Sînta-i mare argintoasă,/ Prin cîmpii întunecoasă,/ Prin pădurile bătrîne".

[2] Analiza de față, cu dezvoltările ei, este redactată după notele unei conferințe ținută la Institutul de lingvistică, București, în 1958. Autorul s-a simțit încurajat s-o redacteze, constatînd că și alți cercetători (I. Crețu, *Rectificări la edițiile poeziilor lui Eminescu*, III, în *Limba română*, nr. 3, 1960; Șt. Cuciureanu, *Versul — enigmă din «Floare albastră»*, *ibid.*, și G. C. Nicolescu, *Contribuții la lămurirea „enigmaticei" «Floare albastră»*, *ibid.*, nr. 3, 1963) ajung la aceleași concluzii. E greu de presupus ca vreun nou editor, de acum înainte, să mai „rectifice" ceea ce n-a fost niciodată de rectificat.

Abia dacă titlul poeziei, repetat nostalgic în versul penultim („Floare-albastră ! floare-albastră") cere un comentar. E vorba de mitul romantic, după care umblase, de-a lungul Thuringiei, eroul lui Novalis din *Heinrich von Ofterdingen*. Indicat de Tudor Vianu (*Poezia lui Eminescu*, 1930), mitul a fost totuși subinterpretat cînd ca un *rusticus amor* din Ipotești, cînd ca iubită cu ochi albaștri. În realitate, e o expresie cromatică pentru sentimentul infinitului, în care romanticii își scăldau spiritul. Aceeași aspirație la un ideal de puritate se află la Leopardi, care, cu voința lirică de „a naufragia" (*„naufragar")* în infinit, îl colorează de asemenea în albastru marin. Și poetului italian nu-i lipsește nici „floarea albastră" : îi zice însă *Ginestra*. Cromatica ideii poate veni din percepții particulare, cum ar fi albastrul depărtărilor, al cerului sau al mării, de unde și, în transpunerea temporală, „mitele albastre" [1]. Dar nu e de neluat în seamă nici afirmația lui O. Spengler, după care sentimentul adînc al culturii și viziunii europene, față de vechii greci, ar fi sentimentul infinitului, iar culoarea de fond — albastrul.

Paleta elină, zice el, dominată de roșu și negru [2], nu cunoaște această nuanță, cum concepția de viață respectivă nu cunoștea decît conturul limitativ al construcției euclidiene. Grecul antic era un geometru al realului, față de europeanul romantic, care devine un telemetrician al visului.

Oricum, „floare-albastră" exprimă la Eminescu, ca ideal erotic de tinerețe, cea dintîi tentație a vieții, pe care e adevărat că o reduce, cu versul ultim, la pesimismul poeziilor lui de debutant, dar nu fără o diferență de timbru muzical și fără a o relua în opera întreagă sub forma spectaculoasei oscilații eminesciene între ideea de moarte și viață, care îi conține toate valorile proprii.

---

[1] Pentru Goethe, „albastru", în perspectivă spațială, era efectul luminii solare proiectată pe întunericul cosmic. Dar explicația pare mai curînd a tînărului Werther decît a omului de știință de mai tîrziu.

[2] După Spengler, sculptura și arhitectura grecilor vechi se înfățișau cromatic, în culori elementare, ceea ce dă altă imagine de ansamblu decît aceea burckhardtiană a marmurei albe din Renaștere.

Floare albastră poate fi luată de aceea ca embrion al marii lui opere. Cu poeziile de debut ea păstrează legături certe. Versurile „În zadar.../ Grămădeşte-a ta gîndire/ Şi cîmpiile asire/ Şi întunecata mare" evocă, în uriaşe imagini ale morţii, dispariţia civilizaţiei sumeriene şi a rîurilor planetei în neantul unanim ; ele se asociază spontan cu sensul general ca şi cu fragmente din *Memento mori (Panorma deşertăciunilor)*, acea istorie de metafore a civilizaţiilor defuncte ; „Piramidele-nvechite" *(id est* „antice") sînt cunoscutele „Racle ce încap în ele epopeea unui scald", „trufaşe şi eterne ca şi moartea" din *Egipetul*. Iar versul ultim, „Totuşi este trist în lume", anulîndu-şi aparenţa prozastică, răsună adînc de vibraţiile întrunite din *Memento mori* şi *Mortua est*. În acelaşi timp, *Floare albastră* e construită pe antiteza moarte-viaţă : dezumanizării prin sterpe meditaţii idealiste asupra morţii şi eternităţii i se propune contactul cu viaţa în forme temporale ; şi acceptarea experienţei, chiar în concluzia efemerităţii ei, nu acoperă totuşi opunerea termenilor fundamentali. E aceeaşi dublă percepţie, care, limitînd un spaţiu dramatic, exista de mai înainte ca schemă a construcţiei în *Venere şi Madonă*, *Epigonii*, *Înger de pază*, *Înger şi demon*, *Împărat şi proletar* ; e ceea ce făcuse pe Maiorescu de cu vreme, după primele poezii publicate în *Convorbiri*, să-l declare pe Eminescu „iubitor de antiteze cam exagerate". Poetul din *Floare albastră* păstrează, prin urmare, în metaforă şi construcţie conduita lirică a debutantului.

Dar deosebirile sînt mai numeroase şi mai adînci decît asemănările. Debutantul abundă în comparaţii, a căror articulaţie evidentă le pune în vedere elementaritatea. Astfel, în *Amorul unei marmure* : „...te iubesc, copilă *ca* zeul nemurirea,/ *ca* preotul altarul, *ca* spaima un azil,/ *ca* sceptrul mîna blîndă, *ca* vulturul mărirea,/ *ca* visul pe-un copil" ; în *Amicului F. I.* : „Visuri trecute.../ V-aţi dus cu anii.../ *Precum* cu toamna frunzele trec", „...*ca* un nour gonit de vînt,/ Alerg pe calea vieţii mele", „Viaţa-mi se scurge *ca* şi marmura/ Ce-o suflă-un crivăţ...", „Îmi tîrăsc soarta *ca* un vultur/ Ce îşi tîrăşte aripa frîntă" ; în *Venere şi Madonă* : „Rafael, pierdut în visuri *ca*-ntr-o noapte înstelată/... a creat pe pînza goală pe Ma-

dona dumnezee/ ... *Astfel* eu, pierdut în noaptea unei vieți de poezie/ Te-am văzut, femeie stearpă.../ Și-am făcut din tine-un înger.../ Tu îmi pari *ca o* bacantă.../ O, *cum* Rafael creat-a pe Madona dumnezee,/... Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femele" ; în *Epigonii* : „Mă cufund *ca* într-o mare de visări.../ Și în jur *parcă*-mi colindă dulci și mîndre primăveri... Văd poeți ce-au scris o limbă *ca* un fagure de miere... Pe-un pat alb *ca* un linţoliu... ...Cu doi ochi *ca* două stele..." ; în *Mortua est* : „...Un vis ce-și moaie aripa-n amar,/ *Astfel* ai trecut de al lumii otar... Te văd *ca* o umbră de-argint..." în *Înger și demon* : „...O copilă *ca* un înger/... *Ca* un demon. El veghează,/... Părul său negru *ca* noaptea... Albă *ca* zăpada iernii... Se răsfrînge *ca*-n oglindă a copilei umbră plină". Și forma comparației explicite se află de asemenea în *Împărat și proletar*, în *Strigoii* și într-un mare număr al postumelor.

De multe ori particula comparativă cade, fără să schimbe cu aceasta procedeul. În *Epigonii* : „*Cichindeal*, gură de aur, *Mumulean*, glas de durere,/... Liră de argint *Sihleanu* — *Donici*, cuib de-nțelepciune,/... *Pan*, finul Pepelei.../ *Eliad*.../ Munte cu capul de piatră de furtune detunată/... O enigmă nesplicată/ ...o stîncă arsă.../ *Mureșan*... Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet./ Și-acel rege-al poeziei... veselul Alecsandri.../ Iară noi ? Noi, epigonii ?... Harfe zdrobite/... măști rîzînde puse bine pe-un caracter inimic./ Dumnezeul nostru : umbră, patria noastră : o frază ; în *Înger și demon* : „Ea, un înger ce se roagă,/ El, un demon ce visează/ Ea, o inimă de aur — el, un suflet apostat ; în *Împărat și proletar* : „Religia — o frază de dinșii inventată,/... Evul e un cadavru — Paris al lui mormînt/... Al lumii-ntregul sîmbur, dorința-i și mărirea/... Zvîrlire hazardată..." ; în *Strigoii* : „Încet plutind se nalță mireasa-i, o fantasmă.../ o dulce întrupare de-omăt... Arald încremenise pe calu-i — un stejar/... El zboar-o vijelie..." Și punerea în paralel, juxtapunere a termenilor de comparat, caracterizează formal debutul ca și majoritatea postumelor, care aparțin aceleiași formule. Cu asemenea parataxe, meșteșugul e tot al comparației simple și oarecum logice.

Un progres tehnic reprezintă însă numai imaginea, reprezentarea sau metafora propriu-zisă, în care termenii de comparaţie, alunecînd din logică în sensibilitate, fuzionează intim ; este tipul de expresie evoluată, care nu lipseşte nici ea începuturilor lui Eminescu. În *Epigonii* : „zilele de aur a scripturelor române“, „zile cu trei sori în frunte“, „*Cantemir* croind la planuri din cuţite şi pahară“, „delta biblicelor sînte“, „sînta candelă-a sperării“, „*Mureşan*... rumpe coarde de aramă“, „*Negruzzi*... Moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute“, „...sînte firi vizionare,/ Ce făceaţi valul să cînte, ce puneaţi steaua să zboare“ ; în *Mortua est* : „...castele/ Cu arcuri de aur zidite din stele,/ Cu rîuri de foc şi cu poduri de-argint,/ Cu ţărmuri de smirnă, cu flori care cînt“ ; în *Egipetul* : „Nilul mişcă-a lui legendă...“, „Sînt gîndiri arhitectonici“, „...şi ies stelele din strungă“, „...al vremurilor vad“, „...unde de popoară“, „Undele visează spume...“, „...sîmburul luminii“, „...a prezentului ureche“ ; în *Împărat şi proletar* : „...acele pînze cu corpuri de ninsori“, „zidiţi din dărmăture gigantici piramide“, „vremile-aurite“, „mitele albastre“, „Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău“, „limbile de flăcări“, „flamura cea roşă cu umbra-i de dreptate“ ; în *Strigoii* : „În valurile Volgăi cercam cu spada vad“, „Domnind semeţ şi tînăr pe roinicele stoluri“, „de ghiaţă nalta-i domă“ (a lui Odin), „braţe de zăpadă“, „haina morţii“ ; „al morţii etern“, „Coroanele în fugă le fulgeră pe frunţi“. Expresiile de acest ordin, fără a mai fi nici parataxe, nici comparaţii analitice, sînt sinteze verbale, adevărate metafore, cu amîndoi termenii, deşi fuzionaţi, identificabili încă ; ele constituie de aceea, dimpreună cu celelalte, tabloul stilistic al debutului.

Aspectul aceleiaşi tehnici se schimbă însă cu totul în *Floare albastră* ; şi e primul mare semn al operei viitoare, la a cărei tipărire poetul va consimţi expres. În adevăr, micul arsenal de conjuncţii comparative, de juxtapuneri şi chiar de imagini sintetice devine dintr-o dată inaparent. De la primul vers pînă la ultimul, ni se numesc direct realităţi materiale ca într-o proză nefigurativă. Aflăm, strofă cu strofă, de o lume a „stelelor“, a „norilor“ şi a „cerurilor nalte“, lume de altitudini,

atinse numai de „vîrful mare“ al „piramidelor învechite“ ; aflăm apoi de marile „rîuri în soare“ ale planetei (dintre care, nenumite, Tigrul și Eufratul), de „cîmpiile asire“, deci și de „îndepărtata mare“, lume de zări meditative dispusă în plan infinit orizontal față de planul infinitei verticalități a celeilalte ; auzim un glas care cheamă la desfătările iubirii, declarînd „zadarnice“ acele atracții ale infinitului spațial și propunînd, în schimb, „codrul cu verdeață“, „bolta senină“, „ochiul de pădure“, „poteca“ dragostei pînă în pragul casei bătute de lună ; și auzim al doilea glas care consimte la noua lume ce i se îmbie și care, după experimentarea ei pînă la a o pierde, pînă la sentimentul intangibilei „flori albastre“, se răsucește polinodic la realitățile părăsite. Ce sînt aceste realități arătate fără înconjur ? În afară de „sărutări dulci *ca* florile ascunse“, în afară de „*ca* un stîlp eu stau în lună“ și de novalisiana „floare albastră“, parataxă clară a iubitei și îndeosebi a iubirii pierdute, nici o expresie nu pare figură poetică. Referința directă e a enumerării și a descripției. Dar înălțimea și întinderea primei serii de referințe, ca și terestritatea și mijlocirea seriei a doua duc la asocieri supra — sau, oricum, extra-fenomenale. O lume nenumită expres, lume de idei, a eternității „cerurilor înalte“, cu „stelele“ și „norii“ lor, a mormintelor civilizației faraonice din „piramidele-nvechite“ și ale civilizației sumeriene de pe „cîmpiile asire“, lume de asemenea a pierderii tuturor „rîurilor“ planetei în „îndepărtata mare“, conține ascuns primul termen al unor uriașe metafore ale morții și eternității, după cum, în același fel, deși cu sens de opoziție dramatică, „codrul cu verdeață“, „ochiul de pădure“, „bolta senină“, „poteca“, sau „sărutările în cale“ își acopăr primul termen de metafore ale vieții. Atît unele cît și altele sînt prin urmare, în simplitatea lor, nu expresii proprii, ca în proză, cum pot părea la o lectură grăbită, ci simboluri complexe, cu un anumit cîmp magnetic, variind ca rază după rază de sensibilitate a cititorului. La nivelul figurativ al simbolurilor, limbajul poetic devine direct. În viziunea ideală, cuvîntul numește ca în vederea reală. Și această mutație stilistică izolează ca mod expresiv *Floare albastră* de figurația debutului.

Nici antiteza ce ni se propune nu mai seamănă cu opozițiile ostentativ-formale, care făcuseră pe Maiorescu să le califice „cam exagerate". „Îngerul" și „demonul", „împăratul" și „proletarul", „prezentul" epigonic și „trecutul" profetic erau scheme luate din recuzita romantismului european, caracterizat față de clasicism prin percepția contrariilor. În *Floare albastră*, semnalîndu-ni-se aceeași bigeminare a percepției poetice, contrariile particulare își retrag ostentația și se însumează în opoziția moarte-viață ; antiteza limitativă își contopește cazurile în antinomia-sumă, opoziția de situații se amplifică în unica opoziție de legi, ireductibilă aceasta, a extincției și a creației.

Diferență nu mai puțin semnificativă, totodată, este trecerea de la poezia de idei la ideea poetică din *Floare albastră*. În perioada publicării ei, adică înainte și, un timp după 1873, Eminescu scrie meditații pesimiste asupra ideii de stingere universală, de un schopenhauerism bătător la ochi. Om (*Mortua est*, variantă a monologului hamletian[1] „*to be or not to be*", susținută însă de anecdota morții tinere cunoscută de la unii romantici străini și autohtoni) și istorie (*Memento mori*, variantă a poemelor din *Les Ruines*, *Childe Harold's Pilgrimage* și, mai puțin, *La Légende des Siècles*), cu destinul comun al dispariției lor eterne, sînt pretexte filozofice de literatură, de imagini ilustrative, care prevestesc un mare poet, a cărui intuiție suferă însă deocamdată de precedența reflexiunilor teoretice : observația „reflexiv mai

[1] Reminiscențe din *Hamlet* sau simple aluzii, în opera de tinerețe, se găsesc numeroase : o eroină se înfățișează ca „Hamlet feminin", un erou spune despre cărți „vorbe, vorbe, vorbe", iar în *Memento mori* (poemul asupra Daciei) și în articolul *Cristos a înviat* din *Curierul de Iași* sînt traduse unele versuri ale aceleiași tragedii : oastea lui Fortinbras „*fight for a plot*./... *Wich is not tomb enough and continent/ To hide the slain*", ceea ce la Eminescu devine : „nici atît pămînt să-și poată îngropa morții", iar versurile din cimitir asupra prefacerii în țărînă chiar a lui Alexandru Macedon *Imperious Caesar, dead and turn'd to clay,/ Might stop a hole to keep the wind away :/ O, that, that earth wich kept the world in awe/ Schould patch a wall, to expel the winter's flaw !*" se află strînse în rîndurile lui Eminescu : „Cezarul cu a cărui țărînă se astupă găurile zidurilor contra vîntului".

peste marginile iertate" nu se făcuse pe nedrept și mai ales în zadar. La scurt timp, apare antinomia „piramide învechite" — „floare-albastră", care nu mai e o idee poetizantă sau demonstrație în imagini a unei idei, ci idee poetică în sine, intuiție a legilor existenței și viziune a lumii în „sîmburul" ei. De altfel, echilibrul dintre reflexiune și imaginație preocupa și teoretic pe Eminescu la această dată. Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, datată Viena, 17 iunie 1870, tînărul colaborator al *Convorbirilor* zicea : „Numai, drept vorbind, mama imaginilor, fantazia, mie îmi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, pe cînd reflecțiunea nu e decît scheletul care în opera de artă nu se vede, deși «anumiți poeți» își arată în mai mult oasele și dinții decît formele frumoase. La unii predomină una, la alții alta ; unirea amîndorura e perfecțiunea, purtătorul ei geniul" [1]. *Floare albastră* se tipărește la trei ani după expedierea scrisorii. E de admis așadar că Eminescu însuși să fi știut limpede ce reprezenta această poezie față de cele care o precedaseră publicistic sau numai concepțional. Voința și succesul de a-și ascunde osatura creației sub „formele frumoase" ale artei apar inchestionabil. Raportul reflexiune-fantazie, caracteristic debutului, se resituează ca fantazie-reflexiune.

În sfîrșit, o deosebire de asemenea notabilă este cristalizarea exactă a intuiției. Poeziile „începătornice", cum le spunea Xenopol, de la *Memento mori (Panorama deșertăciunilor)*, *Miradoniz* și *Povestea magului călător în stele* la *Mureșanu*, *Diamantul nordului* ș.a. sugerează prin vastitate aspirația la spațiul compozițional imens, poemul fantastic în gust byronian fiind hotărîrea dintîi a debutantului. Iar pe aceste mari întinderi, poetul ramifică un romantism tenebros necrofilic, satanic, revoltat și, cîteodată, chiar declamator. Reprezentativ pentru gen este *Mureșanu*, ipostază autohtonă a lui Manfred trecut prin Faust și pe lîngă Lohengrin. Pe distanța care

---

[1] Scrisoarea e o intervenție de bun confrate pentru poetul V. D. Păun, luat cam repede la „redacționalele" revistei : și, din textul întreg, se vede bine că ideile teoretice sînt ecouri din estetica lui H. Th. Rötscher, care interesase pe Eminescu pînă la a și-o traduce.

separă astfel de poeme de *Floare albastră*, Eminescu şi-a modificat economia artistică. El renunţă la lărgimea materială a perspectivei, propunîndu-şi în schimb spaţiul artistic limitat. Dimensional vorbind, piramidelor le preferă cristalele. De aceea, el îşi supune inspiraţia mereu romantică disciplinei celei mai clasice, cultivînd îndeosebi forma strictă a unui clasicism romantic, care îi va caracteriza opera lirică întreagă.

De altfel, nici una din diferenţele care specifică *Floare albastră* faţă de tipul poeziilor de debut sau nepublicate de poet nu va rămîne fără urmări. Fiecare în parte şi toate la un loc devin componentele acelei viziuni lirice prin care Eminescu sporeşte categoria europeană a romantismului. Operă de artă, *Floare albastră* este, cu alte cuvinte, un nucleu de virtualităţi care, actualizate în marea lui operă viitoare, îi susţin în acelaşi timp imaginea de poet universal. Puterea de germinaţie cea mai productivă se descoperă însă în percepţia contrariilor; zisa bigeminare a percepţiei poetice îi formulează suma antitezelor provizorii în antinomia morţii cu viaţa. E veşted, ştim bine, vocabularul critic, dar ce e de făcut mai mult decît să ne dăm seama că la Eminescu e vorba nu de abstracţii incorporale, ci de experienţa sensibilă şi capitală a limitelor existenţei, de un *Erlebniss*, cum i se zice de la W. Dilthey, eveniment decisiv care îi cristalizează universul liric. În deznădejdea de a nu putea coincide cu ficţiunea poetului, critica trebuie să se resemneze la descripţie. Am zice numai că e nevoie de o descripţie internă. Căci, dacă paralela dintre opera de artă şi organismele vertebrale („schelet" ascuns şi „forme frumoase", aparente) justifică descrierea exterioară, e de observat că această comparaţie, proprie sculpturii, picturii şi muzicii, este inacurată pentru poezie. Creaţia literară, îndeosebi lirică, seamănă mai curînd cu acele vieţuitoare marine, nautili şi scoici de apă sărată, care trăiesc sub platoşele fantastice ale unui schelet extern. Ca moluştele acestea, pe care străvezia liană le face să se tragă în mirifice recesiuni spirale, poezia are aceeaşi natură retractilă. Pînă unde o poate critica urmări ? Oricum, în cochilia numită *Floare albastră* e un spaţiu de palpitaţie intestină fără acces ; e un

aspect intern, descriptibil în parte; și e zvonul de potențialități pe care îl va actualiza numai opera eminesciană întreagă. E limpede însă, simbolurile morții și simbolurile vieții își confruntă, de la distanța diferenței lor de esență, puterea de adevăr. Ordini de valori antinomice, una transcendentă, eternă și severă, alta imediată, temporală și atrăgătoare, ele mărginesc aspectul sau „forma internă"[1] a poeziei. La lumina opoziției lor, devine vizibilă reproducerea imaginii dialectice în motive muzicale; expresia, încetînd să mai fie a plasticității simbolurilor, este a unui alt mediu de sugestie, mediul vocal:

— Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!

În cuprinsul restrîns al strofelor, valori de data aceasta auditive exprimă încă o dată percepția contrariilor. Versurile alternează, două cîte două, timbruri deosebite. Modulația spunerii își asumă muzical termenii opoziției. Gravă și solemnă, rece și inumană, rostirea primelor versuri din amîndouă strofele e contrapunctată de alta intimă și colocvială, caldă și omenească. Poetul scrie în două versuri limba simbolurilor morții și în următoarele două vorbește graiul simbolurilor vieții. Dulcea colocvialitate, ajunsă cu „Sufletul vieții mele" la chemarea patetic maternă, fără de care iubirea femeii e

[1] Ideea de „formă internă" se găsește în publicistica și corespondența lui Eminescu, o dată ca „natură internă" și altă dată ca „idee internă"; formularea a doua pare a traduce direct pe „endon eidos" al lui Plotin, deși poetul va fi cunoscut mai întîi „die innere Form" a lui Humboldt și poate ulterior „the inward form" a lui Shaftesbury. Pentru istoria conceptului, V. Oskar Walzel (*Plotins Begriff der ästhetischen Form*, 1915) ș.a. iar de la noi, Tudor Vianu (*Studii de literatură universală și comparată*, 1963).

doar simulare erotică, concentrează memorabil modul conversativ, dialectal și intimist al invitării la viața reală... „Mi-oi desface...“, „mi-i spune...“, „de mi-i da...“, „S-a fi ivit“, „Mi-i ținea...“, „Te-oi ținea...“, „Ne-om da...“, „Și-apoi cine treabă are!...“, aceste expresii ale convorbirii zilnice și ale dialectului inimii, ca acordurile în muzică, se cheamă cu „De ce nu m-ai uita încalte, / Sufletul vieții mele!“ și „Nu căta în depărtare / Fericirea, iubite!“ În același timp, „stelele“, „norii“, „cerurile nalte“, „rîurile în soare“, „cîmpiile asire“, „îndepărtata mare“ și „piramidele-nvechite“ sînt misterioase ieroglife ale spațiului și timpului, care au mai apărut și vor mai apărea izolat în poezia eminesciană, dar acum, întîia oară pe același spațiu liric, își înduplecă severitatea și hieratismul la glasul cald al iubirii.

Termenii antinomiei, mărginind mai întîi forma internă, trec în motive muzicale scriptic vecine, pentru ca mișcarea de apropiere să ducă în cîte un vers la împletiri perdurabile, deci ușor de urmărit. Astfel, versul „Ah! ea spuse adevărul“ conține în valorile spunerii lui, ca și în valoarea logică, amărăciunea înșelării prin pesimismul absolut și dublarea acestei dezamăgiri de filozof cu speranța roborifică a iubirii. Chiar versul final „Totuși este trist pe lume“, înțeles ca palinodie a spiritului meditației, cu alte cuvinte ca revenire la pesimismul părăsit un moment, sună mai în surdină ca „Decît un vis searbăd, mai bine nimic“ din *Mortua est*, ca „...un gînd te-ademenește: / Că vis al morții-eterne e viața lumii întregi“ din *Împărat și proletar* sau ca „...Și în urechi-mi bate: / Că sîmburele lumii e-eterna răutate!“ din *Mureșanu*. Felul șoptit pe care îl cere spunerea lui atenuează vehemența pesimistă a poemelor anterioare și a altora de mai tîrziu; acel „Totuși“, atît de neînțeles, prin amintirea reținută din taina vieții, timbrează versul întreg cu o dulceață inseparabilă la Eminescu de tristețea experienței. *Floare albastră* e astfel prima capodoperă eminesciană și este de asemenea, etimologic, un *cap de operă*.

Din tot ceea ce analiza critică poate izola ca element și sumă de frumusețe, opera poetului va crește întreagă din *Floare albastră* ca dintr-un embrion. Simbolurile

morții vor naște simbolurile eternității, cu limba lor cînd oraculară, cînd hieratică, totdeauna solemnă ; simbolurile vieții vor naște simboluri ale temporalității în grai dialectal, familiar și uneori jucăuș intimist. O muzicalitate proprie fiecărei serii de simboluri, una ca și inumană, derivată din rotirea astrelor, alta patetică și adesea sentimental glumeață, ritmată de bătăile inimii omenești, prima cu dezvoltări simfonice în *maiestuoso*, iar a doua în *appassionato* și nu o dată în *scherzando*, va sublinia orchestral opoziția motivelor inițiale. Nu însă spre a-și da relief unul altuia se vor alătura ele. Căci, deși valori nativ incompatibile, aceste realități vor intra, pe tot cuprinsul operei, într-un dialog neîntrerupt, dialogul eternului cu efemerul constituind marele arc voltaic al lirismului eminescian. Consimțirea și, de la un timp, perpendicitatea transcendentului la real, de o parte, și vocația realului la transcendent, de alta, compun latența embrionară din *Floare albastră*, pe care opera întreagă o va actualiza și multiplica, urmînd să reînflorească suprem în *Luceafărul*. Pînă la drama lui Hyperion însă, pînă la retragerea lui din nefireasca aventură cu realul, vor exista numeroase momente de compoziție a contrariilor. Sentimentul mixt de „dulce jele“, „fermecat și dureros“ sau „dureros de dulce“ le va atesta neîndoielnic împletirea, pe care modularea pesimismului din *Floare albastră* („Ah ! ea spuse adevărul“ și „Totuși este trist în lume“) o semnalează întîia dată. În lumea lui Eminescu, Apollo nu spînzură ca în mitologia greacă pe Marsyas ; zeul e ispitit de frumusețea omului-muritor, cu care dorește să-și îndoiască natura nemuritoare. Se vor despărți în cele din urmă, fiindcă îi desparte *legea*, dar nu fără a păstra fiecare în felul lui amintirea seducătoarei experiențe. Încît mai semnificativă decît disocierea finală este încercarea zeului de a se umaniza prin iubire și a omului de a se zeifica prin aspirația la etern. La Eminescu poezia vieții dă preț poeziei morții, și în această perspectivă opera i se alcătuiește diferit.

Locul lui V. Voiculescu în poezia română dintre 1920—1944 este bine fixat. Poetul face parte din grupul tradiționaliștilor de după primul război mondial, care au ținut dreaptă cumpăna lirismului nostru. Căci dacă inovatorii au hotărît un progres ce nu se mai poate astăzi contesta, scriitorii orientați tradițional, chiar dacă ei înșiși se vor fi constrîns adesea la noile tipare, au creat încă o dată deprinderea motivelor românești, au legat de un anumit pămînt zboruri care altfel poate nu s-ar fi mai întors, au intervenit la timp cu greutatea tradiției, din a cărei opunere față de libertățile moderne a rezultat starea de echilibru. Nu este nimerit acum să prezentăm acest proces de influență, care este dublu și reciproc, dar fără îndoială că lirismul unei epoci, în care se întîlnesc orientările cele mai contrare, devine durabil dacă aceste orientări se corectează între ele, așa cum s-a întîmplat și la noi în perioada dintre cele două războaie mondiale. Tradiția se înnoiește neîncetat, venind în atingerea cu modernismul, iar modernii se cumințesc cu timpul, combătînd cumințenia.

Și observația rămîne adevărată atît în privința perioadelor istorice, privite ca unități literare, cît și în privința poeților, luați individual. Poetul V. Voiculescu, după cum se va vedea, este un asemenea exemplu.

De la întîia sa culegere, *Poezii* (1916), Voiculescu aspira la desăvîrșirea proprie, pe care o întrevedea în clipa cînd va descoperi pe Dumnezeu. Inspirația religioasă îl făcea de cele mai multe ori să versifice scene biblice, să folosească motive creștine chiar în cîntece lumești. Nu putem spune că vibrația lirică de atunci era curat creștină, și nici curată. Poetul găsea potrivit ca aspirația

de creştin care umblă după Dumnezeu să şi-o obiectiveze, recunoscînd-o în toate mişcările Creaţiunii :

Părinte, unde să te caut şi pentru ce te-ascunzi mereu?
Pe urma ta în brazda vieţii alerg de la-nceputul lumii.
Cu hidrele în fundul mării, cu viermii orbi în noaptea humii,
Cu şerpii... m-am tîrît alături. Apoi m-am înălţat cu greu.
De-am zăbovit atît pe cale, tu ştii, de la-nceputul lumii,
De-a lungul vieţelor, pe tine te caut doar, părinte-al meu.

Momentul liric exprimat, pe lîngă setea de cunoaştere a spiritului divin, conţine sugestii despre sforţările Creaţiunii întregi de a-şi identifica şi mărturisi Creatorul, semnificînd în acelaşi timp, la poetul acestor versuri, o mişcare admirabilă de a se proiecta în univers ca singura conştiinţă ontologică. Se vede bine dar că meditaţia religioasă se combina cu meditaţia zisă „filozofică".

De altfel, nu o dată, cititorul întîlneşte în acele poezii din 1916 semnele unei vagi preocupări de marile probleme ; dar probabil că nu aceasta era adevărata vocaţie a lui Voiculescu, deoarece mai adesea dăm numai peste simboluri raţionale în felul lui Cerna (v. *Şoimul*), peste teme ale inteligenţei şi moralei în felul lui Vlahuţă (v. *Binele şi Răul*), în care cugetarea şi expresia iau ţinuta didactică.

Stilul de viaţă al „înţelepciunii", adică liniştea morală de a primi destinul, linişte care este renunţare la luptă, dar nu resignare înfrîntă, înlesneşte de cele mai multe ori inspiraţia fără avînturi de atunci.

Eu nu mă lupt cu soarta, nici nu-mi blestem destinul.
Călcînd la pas pe urma clipitelor trăite,
Aştept să se-mplinească doar cele rînduite,
Şi fără să mă scutur, la gură duc veninul,
Lăsînd să se-mplinească în linişte destinul.
Căci orice-mpotrivire sub fulgeru-i se frînge,
Nu-i luptă, nici scăpare, ci numai zvîrcolire.
Ca viermele-n ţărînă sub straşnica strivire,
Mişelul doar se zbate, el blestemă şi plînge
Şi n-are bărbăţie atuncea cînd se frînge.

Unde şi unde, în acelaşi volum, se putea citi cîte un vers, chiar poezii întregi, în care altul era tonul vital. Într-o *Sentenţă* se da îndemnul bărbătesc de a pregăti „oţelul voinţei“ ca să scînteieze cînd va ciocni „asprele cremeni“, iar în *Către mine însumi* poetul îşi aţîţa firea înţeleaptă : „...în mîna ta vînjoasă fii arc strunit puterii“, vorbe care, dacă faţă de strofele citate mai sus nu exprimă aceeaşi atitudine de viaţă, putînd fi cel mult o întîie treaptă către înţelepciunea morală, lasă totuşi să se vadă influenţa optimismului utilitar al aceluiaşi maestru : Vlahuţă.

La această dată, nici vorbă, Voiculescu nu poate fi caracterizat. Abia dacă îi găsim oarecare indicaţii asupra sensibilităţii sale de mai tîrziu, cît şi asupra deprinderilor de exprimare, ce va dobîndi cu timpul. Astfel în privinţa mişcărilor de simţire, sensul religios al inspiraţiei şi gestul optimist, mai mult ca metodă de a trăi decît ca fel de a fi, iar în privinţa expresiei poetice, limbajul cam uscat şi simbolul raţional pot fi semnalate de pe acum ca trăsături durabile.

Cu volumul *Din Ţara Zimbrului* şi *Alte poezii* (1918), Voiculescu încerca modul naţional şi patriotic al lirei şi chiar struna ocazională. Talentul încă neacordat era pus astfel să atace lirica cea mai dificilă. Ca motive stăruitoare reveneau luptele eroice din ţara cotropită de duşmani, se exprima durerea colectivă a hotarelor noastre sluţite (ceea ce mişcase pe atîţi poeţi, dintre care tînărul pe atunci Demostene Botez va impresiona puternic cu *Munţii* săi) şi vibrau cîteva ode pentru personaje de epocă presupuse a reprezenta patriotismul momentului.

Atingînd accente demne de un Octavian Goga, al cărui timbru înverşunat se putea recunoaşte în cîte un vers („Răzbunători ne vom întoarce iară, / Cum ne-am legat cu aspru jurămînt...“) poetul n-avea totuşi glas atît de puternic încît să fie auzit de mulţimea căreia i se adresa. Aceste poezii, care acoperă o jumătate a culegerii, au fost sortite să rămînă între documentele vremii, fiind cu adevărat vorbitoare mai ales pentru cîţi am respirat acea atmosferă dramatică.

Dar a doua jumătate („alte poezii“) cuprinde versuri nelegate de nici o împrejurare imediată ; unele, cum sînt în *Chemare*, un fel de prefață la noul lirism, proclamă dezlegarea avînturilor din „lanțuri și peceți“, chemînd poeții la „o nouă lege“, care le va destăinui „un soare nou de frumusețe“. E vorba de „cîntările vieții“ :

Sărind a visurilor treaptă,
Veniți cu suflete nestinse,
La harpa lumilor v-așteaptă
Atîtea coarde neatinse...

Iar de vă-ncearcă noi ispite
Și foc din cer căzut vă arde,
Smulgînd jos strunele-nvechite,
Veniți să punem alte coarde !

Energia tonului era în adevăr plină de făgăduințe. Versurile *Chemării* sînt aproape gesticulate. O gesticulație vitală, după cum ușor se observă, le susține. Dar noutatea vestită nu este a unui ideal artistic, ci a idealului optimist de viață, ce i s-a transmis poetului de la Vlahuță. Aceasta e semnificația „cîntărilor vieții“ și „sufletelor nestinse“. Autorul rămăsese încă în mișcarea de diferențiere față de eminescianismul deprimant. În altă poezie, fiind iarăși vorba de forța activă a sufletului, de „mîinile voinței ce-i fără șovăială“, înțelegem că autorul n-a istovit încă puterea optimismului metodic al lui Vlahuță.

Asupra uceniciei lui Voiculescu la școala de viață și de artă, la școala — mai bine zis — de artă a vieții, pe care o recomandase Vlahuță, spre beneficiul societății, tinerilor „eminescianizați“ subit, este prea folositor să insistăm. Această ucenicie va deveni la poetul maturizat hotărîrea de a fi mereu altfel, de a fi altul chiar față de el însuși cel de ieri ; îndemnul primit de la maestrul său se va menține inexplicabil, nefiind departe să se transforme în principiul estetic al diferenței. Voiculescu începe să transpună ațîțările voinței proprii pe planul exclusiv artistic, de la volumașul în discuție. Mitul lui Ganimede, după care cerul se deschide și celui care nu-l

atinge prin puterea sa, îi inspiră versuri de ținută bărbătească în fața artei :

Răpit de vulturul lui Joe,
Întregul cerului senin
Mi-ar fi doar temniță și chin
De n-aș putea să-l tai în voie !

Și nu m-ar bucura înaltul
Olimp, etern ispititor,
De nu l-aș fi atins din zbor,
Ci-n gheare lungi purtat de altul

Rîvnind lumina depărtată,
Mai bine trist privesc în jos
Decît să trec neputincios
Cu aripa împrumutată.

Ca prim rezultat al spiritului de inovație, derivat din mișcarea de diferențiere, avem deocamdată, în *Aiurare*, niște curioase versuri libere cu accent viril, care prevestesc destul de limpede versurile lui Lucian Blaga din *Poemele luminii*. Iată o strofă :

Cu ochii plini de umbră,
Eu nu plîng sfărîmate
Iluzii
— Nici visurile mele —
Ci năzuinți ciudate mă cuprind...
Vreau aripi
—Semețe aripi albe —
Să zbor, să zbor, să zbor
Spre tine.

Sau alta, de un tipografism mai caracterizat :

Și-o neînțeleasă
Ispită mă frămîntă și mă doare,
O sete de pieire,
Aș vrea să mă topesc în ceață,
Să mă prefac în abur
Și pretutindeni,
— Departe —
Pe munți, prin văi să mă împrăștii

Culegerea de la 1918 nu arată alte rezultate artistice, ele putînd fi însă aşteptate.

Cu toate acestea, nici *Pîrgă* (1921) nu duce mai departe, în realizări, voința inovatoare. Imaginile sînt în adevăr mai puternice, relieful exprimării e mai nou, tehnica poetică — mai precizată. Poetul dorește ca sufletul să rețină chipul iubitei „ca năframa sfintei Veronica" obrazul „martirului" ; el vede într-un plop îngălbenit, de la intrarea în grădina iubirii, sabia de foc „la poarta Paradisului pierdut" ; noaptea îi pare a fi Cenușăreasa cu „albastrul cer zvîrlit pe umeri" prins „în copci de stele" și încinsă cu „calea laptelui", în mijlocul căreia luna este „paftaua de aur" ; și atîtea alte figuri, personificări și metafore, toate noi și interesante.

Tehnica generală se caracterizează prin imaginea unică și dezvoltată, care se confundă cu poemul întreg, fără ca totdeauna să susțină vreo intenție simbolică, așa cum e în *Nucul* sau în frumoasa bucată *Lacul zînelor*, ci numai pentru plăcerea intelectuală a potrivirilor simetrice, a polisimetriilor, întrunite. Din acest punct de vedere, poezia *Doi gemeni* este caracteristică :

A dat pe rod porumbul și-acuma grabnic leagă :
La subțioara frunzei pe verdele cotor
Cresc doi știuleți de-o seamă, sugîndu-i seva-ntreagă
Iar foile-i înfașă în scutecele lor.

Și cum tulpina zveltă îi leagănă, duioasă,
Ei par purtați pe brațe de tînărul covrag,
Doi gemeni scumpi în fașă, cu părul de mătasă,
La sînul dulce-al mamei dormind lipiți cu drag.

Meșteșugul, ca și gustul pentru imaginea parazitară, fără susținerea lăuntrică, sînt ale timpului imediat după război. Era vremea cînd Lucian Blaga, Al. Philippide, Demostene Botez și mulți alții creaseră la noi adevărate roiuri de expresii poetice, pe care le cultivau cîteodată în deplină izolare (Blaga) sau acumulate (Philippide, Botez etc.), după legea luxului, care este o artă a supratefeței. Poeții numiți au și părăsit de aceea această îndeletnicire mai tîrziu, ca și Voiculescu, de altfel. A fost în orice caz o școală a noutății de amănunt, care n-a pă-

gubit nici unui adevărat poet; și dacă ne amintim de ea, ca deprindere provizorie a modernilor, este ca să semnalăm momentul cînd poeții noi impun unui tradiționalist preocuparea de înnoire.

Procesul de influență reciprocă, despre care am vorbit, în cîteva rînduri la început, că s-ar produce între tradiționaliști și moderniști, se luminează în cazul lui Voiculescu, deocamdată numai unilateral. Vom căuta cîndva prilejul să-l verificăm și răsturnat.

De altfel, poetul avea, după cum am văzut, o dispoziție categorică la noutatea jocului poetic, avea o fermă voință anterioară de originalitate. Și este sigur că dacă modernismul epocii nu se declara atît de energic prin Blaga și Philippide, ar fi avut din partea sa mișcări mai libere, mai spontane.

Bănuim că trebuința diferențierii, devenită acum un gest poate reflex, începe să lucreze împotriva noutății moderne, pe care, adoptînd-o un moment, o respinge apoi, cînd o vede generalizată. Numai astfel ne putem explica faptul că de unde atitudinea poetului din *Poezii* și *Din Țara Zimbrului* îndreptățea orice așteptare în sensul depășirii trecutului, volumul *Pîrgă* însemnează accentuarea elementelor tradiției.

Se reiau inspirația națională, motivul religios și pastelul local, felul lui Goga, Coșbuc și chiar Iosif devenind mijloc de a se deosebi de moderni; dar mai ales Voiculescu rămîne lîngă scumpul Vlahuță, pe care îl cunoscuse la Bîrlad în timpul războiului și despre care își va aminti mai tîrziu, cînd va scrie *Amintiri* despre Vlahuță (1927); rămîne, cu alte cuvinte, la vechiul îndemn de a se înfrunta viața cu bărbăție, îndemn retras de pe planul artistic, unde ajunsese ca voință de artă nouă, retras iarăși în dîrzenia morală. O asemenea concepție de viață ni se exprimă încă o dată, cu mult mai energic, în *Îndemn*:

Acum cînd fericirea nu-i o floare, s-o culegi,
Ci luptă-nfricoșată cu vechi fărădelegi;
Cînd trebuie să semnezi în sînge și în scrum
Și-n sîrg să dai viață cenușii de pe drum,
O trudă să vă-ncingă din ce în ce mai tare:
Aprinderea luminii pe noile altare.

Mergînd către pămîntul sfînt al făgăduinții,
Izbiți în plin chiar piatra cu vergile voinții ;
În inima pustie loviți fără cruțare,
Să tremure adîncul de apriga chemare :
Atunci din stînca morții vedea-veți ca profeții
Țîșnind, vijelioase, izvoarele Vieții !

Dacă despre bolile sensibilității e drept să se zică adesea că sînt bolile trîndăviei, puterea brațului, în continuă desfășurare și mai ales rodnică, trezește nemijlocit ideea de sănătate morală. Poetul Voiculescu, care pare a fi gîndit aceasta, a trecut firește de la predicarea vigoarei active la cultul muncii. În volumul *Pîrgă*, *Imnul muncii* propagă aproape o nouă religie :

Să curgă val de lacrimi și sîngele ca rîul,
Ce roadă vor aduce cînd munca nu le-ajută ?
De n-ar pica sudoarea pe glii, n-ar crește grîul,
Căci stropii rodnici rana pămîntului sărută.
. . . .
Ca pe-un copil ea crește pe om și îl alină,
Îi cîntă și trudește, ne-ntrerupîndu-și mersul,
Și, fără să se-ndoaie, purtîndu-l către țintă,
Pe umeri-i atletici ea duce Universul.

Poetul însă, spre mulțumirea cititorului, n-a întîrziat în această poezie de mare frumusețe etică, dar cam stearpă și desigur primejdioasă, în toate consecințele ei, ci a constrîns-o în propria-i conștiință, închizîndu-i tumultul și dinamismul, care — sub presiune — i-au dat sentimentul unui nou prometeism. Noul Prometeu era după Voiculescu un fel de anti-Prometeu : nu cel care s-a „înjosit" să fure focul din cer, ci altul — Poetul, care scapără din sine, spre uimirea cerului însuși :

Cînd vulturul trimis să mă sfîșie
Va tăbărî cu groaznicul său cioc,
Din inima-mi să rupă o fîșie,
Să-și vadă pliscul negru luminat,
Și-aprins pe loc de-atîta bucurie,
Să ducă-n ceruri taina ce-a aflat !

Orientată de atîta vreme către poezia voinței, a faptei și a tumultului vital, sensibilitatea lui Voiculescu a mers în exprimare la vocabularul aspru, țărănesc, adică pietros, chiar dacă adesea îl resimte ca inestetic, și cînd nu l-a găsit, i l-a servit memoria folcloristului, poetul nostru fiind și culegător de ceva înțelepciune populară în tovărășie cu G. D. Mugur. Astfel, cuvinte ca *prour*, *șarul*, *cioturi*, *tarlale*, *strujeni*, *răstavuri*, *lefți*, *nahlapi*, *grădini*, *cheanțuri*, *chelbașe*, *poturi*, *postațe*, *robace*, *corlată*, *năboiou*, *covrag*, *jitnițe*, *vîlnic*, *lostopăi*, *boncăe*, *ciurda* etc... dau poate versurilor care le conțin înfățișarea forței, mai puțin însă forța însăși, pe care poezia finală din volum o exprimă în impresionantă pornire războinică, deși cu vorbe necăutate :

Urează-mi luptă, nu-mi ura izbîndă,
Hotarul vieții nu rîvnesc să-l mut...
Dar cum mă simt o flacără flămîndă,
Mă zbucium tot și singur mă asmut...

Țin rob, ca Nàvi, vulturul Trufiei,
Ca să-l reped, cu sîngele pe cioc,
Să-mi țintuiască-n bezna bătăliei,
În loc de soare, zodiile-n loc ;

Buhavei nopți voi rupe cetluiala
Și vînt mi-oi face țeasta să-i despic ;
De-o fi să cad, aprinză-mă iuțeala :
Nu frunză-n vînt, bolid aș vrea să pic...

. . . .
Stau smirna-n ceruri stelele și cată
Cum trage spada mîna de pămînt,
Ca-n lama ei de veci predestinată
Să-și vadă toate fulgerul răsfrînt !

Noul Prometeu este așadar și un Lucifer care se opune cui ?

Poetul a simțit desigur împotriva cui se ridică trufia omenească ; a simțit cu atît mai mult cu cît poezia din *Pîrgă*, deși freamătă de afirmația vieții, adică de principiul sănătății morale, se realizează în intuiții ce țin de cadrul biblic, evocă mituri creștine, acele ficțiuni conso-

latoare ale oamenilor fără vigoare în viață ; și apoi nu este Voiculescu poetul religios de care am vorbit mai înainte ?

Rareori putem citi versuri despre această dramă intimă în opera poetului nostru. E de presupus totuși că ea a avut loc între volumul analizat pînă aici și următorul, *Poeme cu îngeri* (1927). În cuprinsul noului volum, un vers ne confirmă rătăcirea credinciosului în aventura vitalismului *(Spuneți-i că m-am înturnat)*, un altul cîntă sufletul-porumbel, pe care „instinctul nesmintit" îl întoarce, oricît de tîrziu, la Dumnezeu-cuib *(Sufletul)*; poetul care altădată credea că poate minuna cerul cu focul din piept și că îl poate chiar îngrozi cu spada Voinței este creștinul cel mai umilit acum, cînd roagă să i se primească ofranda, potrivit datinei *(Grîu comun)*; o strofă ni-l arată împiedicat, însă, să devină înger de chiar „vraja Vrerii" *(Înger amînat)*, iar alta — făcînd haz, dimpreună cu asinul, calul și cămila, de palatele în care craii-călăreți se așteptau să găsească pe Mesia *(Pe drumul de aur al Sidonului)*; în sfîrșit, două poezii [...] *(L-am lăsat de-a trecut* și *Îngerul în odaie)* [...] ne fac să le zicem scripturi, și nu scrieri. Dacă nu le cunoaște cumva, cititorul ne va mulțumi, sîntem siguri, că reproducem una din ele :

L-am cunoscut de cum l-am zărit :
Trimis înadins de soartă,
Mi-a trecut pe la poartă
Și nu s-a oprit.
Era cu părul ca aurora,
Aripile, cu pene de lumină,
Lînced le tîra la picioarele tuturora
Prin pulbere de tină.
Suia din prăpăstii ? Cobora din stînci ?
Acoperit de mister.
Cădeau peste el umbre mari și-adînci
Ca peste toți cei ce vin din cer.
Nu purta sabie, n-avea-n mînă crinul ;
Rătăcind pe stradă,
Și-a aruncat doar ochii la mine-n ogradă,
Unde năpădise cucuta și pelinul.
Stam pe prispă halucinat :

M-a văzut... nu m-a văzut ?
Că nu mi-a luat aminte...
Era așa de abătut,
Că n-am mișcat, n-am strigat,
L-am lăsat de-a trecut înainte.

Printr-o întîmplare fericită, vocabularul rebarbativ a fost îndepărtat ; sau, dacă este cum credem noi, cuvintele colțuroase fiind folosite cu știință ca material de expresie frustă pentru poezia vitalității, nu e numai întîmplare [...].

Este adevărat că vechile curiozități lexicale vor reapărea chiar în acest volum, la alte despărțăminte ; vom întîlni *bataliștea, mușluiau, sugurei, smidă, oibul, liotă, șontoroagă, bulz* etc..., care — oricît de ale noastre ar fi — nu ni se par mai puțin inestetice ; ele opresc atenția cititorului, o distrag de la întreg printr-o evidență de amănunt tot atît de nepriincioasă ca a neologismelor țipătoare ; dar păgubesc poeziei mai puțin de data aceasta decît în *Pîrgă*, fiindcă Voiculescu, întîia oară, își dă măsura întreagă de creator cu cel de al patrulea volum al său ; cuvîntul este acoperit de viziune.

Nu avem decît să ne raportăm la *Gînduri de iarnă*. Sub viscol și nămeți sînt văzuți acolo urșii, care își sug labele „visînd că sug din faguri", bursucii „nărăviți la lene" croindu-și pîrtii, „pulendri și vulpile" tîrînd cozile „niște mături", veverița „în vechea ei scurteică", ciutele care nu mai găsesc frunze pentru iezi, mistrețul cu botul prin zăpadă după ghindă, lupii, „bieții iepuri" cu „pielea julită de alice", șerpii, broasca „ce se-ngroapă de vie ca fachirii" și toate celelalte făpturi ale lui Dumnezeu, acre — sub cuvînt că poetul le încălzește cu simpatie — se adună la un loc, împrietenite deodată în aceeași viziune, ca descîntate, ca în proza de nevinător a Odobescului, ca în aceea de vînător a lui Sadoveanu, ca într-o fermecată și fermecătoare Isople. Cuvintele se pierd singure în ceea ce atît de puternic au evocat !

Volumelor *Poezii, Din Țara Zimbrului* și *Pîrgă* li se putea aduce obiecția capitală a uscăciunii, deși, cum s-a văzut, o frenezie vitalistă, interzisă poate de conformația creștină a poetului să devină stil de viață, prome-

teism sau nietzscheism, le anima cînd şi cînd; erau culegeri cărora le lipsea elanul liric, iar aplicaţia artistică le prisosea. De aceea, tema morală, cu materia ei lirică puţină, apărînd des, raţionalitatea acestui fel de poezie ducea la imaginea dezvoltată şi unică, la paralelisme susţinute cu bravură, care puteau fi admirabil de ingenioase, dar nu cuceritoare.

Forma tipică a ilustrat-o cu *Doi gemeni* şi, dacă reamintim de ea, este pentru că, devenită deprindere, se păstrează pe alocuri şi în *Poeme cu îngeri*. Astfel în *Fantezie de seară*, Seara este Salomeea care duce „pe tipsia cerurilor" capul tăiat al Sfîntului Ioan — „soarele îngălbenit", din care curge „sîngele luminos" şi pe care îl sărută pînă ce „capul frumos" îi scapă din mîini „după colină"; pe urmele ei vine apoi Noaptea, „negrul gîde", care „şterge de sînge / Şi-nfige-n cer securea lunei".

[...] Fie în poemele religioase menţionate, fie în *Gînduri de iarnă*, aerul de compoziţie poetică se schimbă dintr-o dată în acela de viziune, de copleşitoare viziune, în cuprinsul căreia se realizează un prea fericit echilibru de suflu şi aplicaţie.

Voiculescu, e drept, a încercat multe ţevi pînă să găsească în cele din urmă fluierul fermecat, care i-a strîns ca în poveste, jur împrejur, toate vietăţile din raiul acelor *Gînduri de iarnă* şi i-a deschis pînă şi inima pietrelor. Iar în mica spovedanie a unei pietre preţioase el a făcut un poem care poate sta alături de ce este mai bun în *Fanteziile* lui Dimitrie Anghel. Ca să căpătăm aprobarea cititorului, vom transcrie aici cîteva strofe din *Mărgăritarul bolnav*:

Închis adînc în fundul sipetului tăcut,
Lăptos ca o-mpietrită broboadă de colastră,
Pe-ngusta periniţă de catifea albastră
Tînjea mărgăritarul de-un dor necunoscut.

De-o boală neştiută zăcea captivul ros.
O racilă ascunsă îl îmbîcsea cu ceaţă
Şi-l pistruia cu pete subţiri ca o albeaţă
Pe ochiu-i fără ape şi tot mai somnoros.

Bătrînul Gad zaraful, plîngînd cu dinadins,
Își cerceta comoara ceu dezmierdată zilnic,
Pe cînd mărgăritarul din ce în ce mai silnic
Mocnea ca o lumină ce-aproape e de stins.
. . . .
Zadarnic o fecioară cu sufletul păgîn
L-a aninat pe sîni-i bălani și tari ca piatra ;
El, ce trăise-n vremuri pe piept la Cleopatra,
Zăcea posac și rece acum, ca un bătrîn.
. . . .
Murea mărgăritarul cu stingeri și alean,
Secat de-un dor năprasnic și fără alinare,
Și-n lunga-i agonie visa departe-n mare
Un cuib de scoici bătute pe-o creangă de mărgean.

Strofele acestea n-au putut fi scrise decît de o mînă cu adevărat fericită, ca și *L-am lăsat de-a trecut, Îngerul din odaie* și *Gînduri de iarnă*. Dar excelența inspirației, în volumul de la 1927, se menține aceeași în toate direcțiile. De aceea, dintre poemele care exprimă sentimente în legătură cu ființa neamului nostru, sîntem ținuți să amintim *Pe decindea Dunării*, puternică retrospectivă asupra neguroasei preistorii locale, din care se deșteaptă sciții, ca să cînte, dimpreună cu un cărutaș de astăzi, același străvechi cîntec țărănesc. E cu atît mai potrivit să menționăm această poezie cu cît răsunetul ei poate fi identificat în opera cîtorva poeți contemporani, cum este, între ei, Ion Pillat (v. *Scitul* din *Caietul verde*).

Un spor incontestabil de meșteșug, ieșit însă din echilibrul cu forța lirică, pe care o arată din plin *Poeme cu îngeri*, a dovedit Voiculescu în timp cu culegerile *Destin* (1933) și *Urcuș* (1937).

Vechea mișcare la inovație, voința de poezie nouă, voința exprimată chiar ca atare se trezesc încă o dată. O neobișnuită înverșunare filologică își făgăduiește „vorbele cele mai colțuroase", forme „din albia limbii de rînd afară" și „salturi peste praguri de expresii încremenite".

Cu toate acestea, *Destin* nu schimbă ideea pe care cititorul şi-o făcuse despre poet din celelalte volume. Abia *Urcuş* însemnează în adevăr orientarea poetului către un ideal de artă diferit. Căci virtutea plastică de pînă aici, în care V. Voiculescu excela adesea, devine virtute muzicală. Contactul cu poezia modernă se simte în alegerea cuvintelor nu după relief, ci după sunet.

Atît de deosebită faţă de ceea ce cunoaştem de mai înainte apare estetica de la care poetul se reclamă acum, încît am spune că *Urcuşul* este începutul unei alte cariere poetice.

De aceea, după cum s-a putut vedea, am încercat să prezentăm pe poetul V. Voiculescu nu în caracterizări lapidare, ci în desfăşurarea talentului său, de la care poezia românească a primit o contribuţie antologică de primul ordin, dar mai cu seamă un poet dîrz, a cărui experienţă artistică ni se dă în aria cea mai largă cu putinţă.

Cariera poetică a lui V. Voiculescu, foarte spornică, duce la anumite concluzii. Avînd o remarcabilă contribuţie antologică, reţinem pe lîngă aceasta un fel de lirism volitiv (dacă se poate spune aşa), un vitalism rezolvat cam repede în vocabularul intenţionat frust, dar devenit cu timpul şi voinţă inovatoare, care, deşi menţinută poate peste măsură pe plan filologic, mîna condeiul poetului către experienţe artistice dintre cele mai felurite.

Atît de departe a trebuit să meargă în această direcţie Voiculescu încît, spre surprinderea cititorilor săi, modul plastic, cultivat cu multă aplicaţie într-un şir de volume şi, deci, bine cunoscut în particularitatea mînuirii lui, a fost părăsit în culegerea *Urcuş* (1937) şi înlocuit cu modul muzical. Schimbarea procedeului tehnic a răspuns imediat în vocabularul poetului : i-a subţiat lexicul, i l-a spiritualizat oarecum şi, dacă nu ne înşelăm, a mutut pe poet dintr-un alt punct de privire a psihologiei proprii.

Căci pînă la volumul numit mai sus, Voiculescu se afla faţă de sine, faţă de mişcările conştiinţei sale, ca într-un basm psihologic cu făpturi fantastice, cărora le

spunea „Sufletul", „Voința", „Simțirea", și dintre care lipsea numai „Rațiunea", ca să putem înțelege dintr-o dată raționalitatea acestei autoscopii, cu toate că, mai bine zis, nu lipsea deloc nici aceasta, de îndată ce ni se arăta jocul independent al facultăților ca în tratatele psihologiei clasice.

Sunetul, cu estetica lui tîrzie în opera lui Voiculescu, care estetică a înlocuit pe aceea a reliefului, practicată îndelung, a mai avut ca rezultat, pe lîngă amintita subțiere lexicală, o deplasare sensibilă către privirea mai modernă a jocului psihologic ; în locul personificării facultăților sufletești, muzicalitatea urmărită ca prim efect artistic a tras stările de simțire mai fluente, adică mai adevărate. Ceea ce însemnează că atitudinea de observator al lui însuși poetul nu și-o schimbă ; numai punctul de observație în *Urcuș* e altul. Aceasta ar fi devenirea cea mai interesantă pe care i-o surprindem în volumul *Întrezăriri* (1940).

Se pare, de altfel, că Voiculescu, prin chiar titlul ales, a vrut să spună cititorului cam aceleași lucruri, și anume, că de la un timp s-a orientat altfel față de lirismul propriu, că vederile i se poartă acum într-o regiune sufletească mai puțin limpede, unde nu mai poate fi vorba de conturul net al „Voinței" sau „Simțirei", totul fiindu-i dat ca un tot mișcător, ca o ascunsă realitate procesivă. Din psihologia propriei conștiințe, văzută clasicist, poetul a trecut în aceea mai cețoasă, pe care o pune în oarecare lumină noua perspectivă analitică. Izvoarele tulburi ale sufletului, pornirile lui obscure din subconștient, în stare de veghe, ca și opțiunea deseori exprimată pentru starea de somn, în care adîncurile ființei omenești se declară mai slobode, mai autentice, în vise, dacă acestea sînt bine citite, iată materia lirismului nou al lui V. Voiculescu.

Pentru o asemenea materie, a cărei cea mai de seamă înfățișare este însăși labilitatea ei, se impunea și un instrument mai delicat, un vocabular mai apropiat, o mai muzicală chemare a acestor subtilități, care, numai la ideea vechiului lexic incult s-ar fi risipit speriate. Dar poate că facem o greșeală, pentru că nu descoperirea prin autoscopie a nativității și a altor demersuri ale

conştiinţei a determinat pe poet să-şi muzicalizeze expresia, ci invers, practica muzicală a cuvintelor, cu totul evidentă de la volumul *Urcuş*, a descîntat cît a descîntat, pînă ce ielele psihologice din *Întrezăriri* au început să se adune în adevăr.

Cu toate deosebirile, de tot felul, ce se pot face între Voiculescu şi Valéry, şi oricît de curios s-ar părea la prima vedere, trebuie să reţinem că poetul se află cu acest volum într-o experienţă poetică valérystă. Fireşte că nu ne încredem, afirmînd aceasta, în semnele exterioare, care şi ele singure ne-ar putea conduce într-acolo, semne evidente, luate adică de la suprafaţa poeziei noi a lui Voiculescu, cum sînt expresii ca „golul pur", „ţărmuri virgine de paşi", „...în roadele gîndirii noastre/ Pur, Dumnezeul altor lumi se coace", „Pura mireasmă a aşteptării", „Inima vede ca la-nceputuri/ Cum dorm în brazde vremile nule", „Alt somn să-mi caut pur şi fără noapte", „...frumuseţe pură" etc. ; am considera ca nesemnificative chiar strofele de tipul :

Salut, senine căi de viaţă
Cu roua luminilor pe faţă,
Vă-ncep în pura dimineaţă.
Şi iar vă pierd, şi iar mă sting.
Într-un lăuntrica răcoare,
În nemurirea schimbătoare
Mă plec pe pietre hrănitoare
Şi sarea visului o ling.
Mă surp, m-alcătui, rînduri-rînduri
Urc albe-arhitecturi de gînduri
Sau, crisalidă-n patru scînduri,
Azur duc viermilor măreţi...
Ţin cumpăna cu jar în mine,
Mă-nclin pe talgerile pline
Cînd aprig ctitor de ruine,
Cînd ziditor de frumuseţi,

strofe care aproximează *dixain*-ul octosilab luat de Valéry dintr-o curată tradiţie franceză şi reîmprospătat în poeme ca *Aurore* :

Salut ! encore endormies
A vos sourires jumeaux,

Similitudes amies
Qui brillez parmi le mots !
Au vacarme des abeilles
Je vous aurai par corbeilles,
Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée,
Ma prudence évaporée
Déja pose son pied blanc.

Sau ca *Ebauche d'un serpent :*

Je vais, je viens, je glisse, plonge,
Je disparais dans un coeur pur !
Fût-il jamais de sein si dur
Qu'on n'y puisse loger un songe ?
Etc., etc.

Am putea trece de asemenea peste aliterația sistematică valérystă din versuri ca „Prin bura tulbure străbate“, „Mă zvîrle vîntul slobod de pe/ Spătoșii munți pe sterpe stepe“, „Beznă măreață, mumă a luminii“ etc., cu toate că și expresiile de mai înainte, acele mici cheaguri exterioare ale ideii de puritate, și tipul strofelor de mai sus, străine de tradiția noastră literară, și aliterația susținută destul de exemplar în versurile citate aici sînt, toate la un loc, elementele unei experiențe poetice deplin caracterizate, care ne-ar îndreptăți chiar numai ele să legăm devenirea talentului lui Voiculescu de lucrul atît de cunoscut al poetului francez.

Dar anumite teme noi ale poetului nostru au altă putere de convingere. Și, în definitiv, nu este atît vorba de *Sibila*, care răspunde *Pythiei* lui Valéry, de *Țărm clasic* (remarcabila poezie a „stolurilor de coloane“), care face simetrie, în felul ei, cu *Cantique des colonnes*, nici de *Androginul* sau *Fecioara*, care cresc din visul purității [1] imaculabile, sau numai imaculate încă, motiv li-

[1] V. Voiculescu ajunge prin Valéry și la Mallarmé, atît este de curios talentul său de noua experiență în care se află. Transcriem *Cupa :*

În mine stă tînjind nemărginirea,
Din țărmurirea clipei de cleștar
Se naște golul și neîmplinirea :
Turnați și beți oricît, e în zadar.

ric foarte frecvent și tratat în felurite chipuri de Valéry, nici de *Arhitectul* ș.a., cît de urmărirea mecanicii sufletului în toate ipostazele lui procesive, de autoscopia acelei nebuloase interne, care este conștiința unui intelectual. Drama spiritului propriu interesează acum, ca și mai-nainte, pe Voiculescu, dar dramă în înțeles mai cu seamă de spectacol al mecanicii intime :

Din cîte părți să ne păzim ?
Sîntem trecut sau devenire ?
Și încotro ne izbăvim ?
Toți alergăm și ne trudim
Cu mica noastră nemurire
Eternitatea s-o hrănim.

Nici vorbă că analiza de sine se aplică unui material de observație deosebit față de acela al poetului francez. V. Voiculescu, de multe ori, se oprește asupra impulsiunilor erotice, socotite drept contribuție a trupului la spectacolul conștiinței, alături de contribuția cealaltă, a spiritului, ca și separată. Am zice că doi actori (Trupul și Sufletul) și un singur spectator (Poetul) formează personalul acestei drame, dacă spectatorul nu s-ar multiplica la nesfîrșit cu fiecare cititor în parte. Un fel de *Divan al înțeleptului cu lumea sau gîlceavă a Spiritului cu Trupul* este noua poezie a lui Voiculescu, ceea ce însemnează că formația teologală, atît de evidentă în volumele anterioare, nu s-a pierdut, ci numai într-un fel oarecare s-a sublimat. Aceasta, mai ales, că pornirile trupești sînt însoțite de o conștiință limpede a păcatului. Cu alte cuvinte, dualismul psihologic în care se rezolvă de fapt observația internă la poetul nostru este un dualism etic de proveniență răsăriteană. Ideea de Bine și de Rău, Puritatea și Păcatul, deveniri ale Dumnezeului de altă dată și ale Satanei, care acesta apare acum foarte adesea, aceste forțe gemene, dar potrivnice și totuși în lucrare paralelă, ca în vechile credințe bo-

---

Rămîn tot goală, mai mîhnită după,
Pe buza mea atîtea guri s-aștern
Oceane-au curs și s-au vărsat din cupă :
N-ajunge nimeni, nimeni nu astupă
Fără-de-fundul visului etern.

gomilice, subvin în ultimul volum la nevoia de materie lirică.

Am notat că apropierea lui Voiculescu de Valéry poate părea curioasă. Cît de curioasă va trebui să apară concluzia pe care n-o putem totuși eluda? Căci *Întrezăriri* își prezintă autorul ca pe un bogomil, vechi cititor de texte religioase apocrife, ajuns să ucenicească la școala lui Valéry. Așa încît gustul experiențelor poetice eteroclite conduce încă, sigur de sine, talentul lui V. Voiculescu.

Poezia lui V. Voiculescu, privită în totalitate, are, peste numeroasele ei orientări artistice, care de care mai variate, o înfățișare statornică de dramă lirică. Pe scena conștiinței, actori ca Sufletul și Trupul, Voința și Simțirea se mișcă solemn printre simboluri creștine, ce-i vin din Biblie și din rînduieli liturgice ortodoxe. Aceste personaje străvezii, declarat conceptualiste, dezbat totuși între ele, cu mare aprindere, conflictul teologal, de sigură proveniență bogomilică, dintre Virtute și Păcat, dintre Spirit și Carne, dintre Bine și Rău. În felul poetului de a-și concepe viața e un manicheism, care, oricît de modern prin conflictualitatea lui arzătoare, duce gîndul cititorului peste momentul bogomilic valah, la acea perioadă de tranziție din istoria spiritului european, cînd evul mediu creștin viețuiește încă în zorii Renașterii, deși combătut de noile și mai pămînteștile idealuri umaniste. Am zice astfel că, în destinul liric al lui V. Voiculescu, după o clară ucenicie la lirismul etic, tip Vlahuță, din primele volume *Poezii* și *Din Țara Zimbrului*, după gustul imaginii pentru imagine din *Pîrgă*, unde abundă reprezentări creștine, după scenele biblice din *Poeme cu îngeri*, după larga experiență formală și filologică din *Destin* și mai ales din *Urcuș* și *Întrezăriri*, în care inspirația își convertește mijloacele plastice cunoscute în mijloace muzicale, exprimînd procese mentale în felul lui Paul Valéry, era parcă în destinul acestui neobosit experimentator liric să se regăsească în erotismul englez elizabetan și cu deosebire în *Sonetele* lui Shakespeare.

Marele Will trăise, după cum se știe chiar din celebrele sonete, un roman amoros, compus din iubire atît pentru misteriosul adolescent W. H., căruia sonetele îi și sînt dedicate tot atît de misterios, cît și pentru nu mai puțin identificata „black lady“, a cărei dragoste împărtășită de adolescentul adorat, deci dubla înșelare a poetului, îi preface altarele iubirii în ruguri pîlpîitoare încă :

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still :
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman colour'd ill.
To win me soon to hell, my female evil
Tempeth my better angel from my side
And would corrupt my saint to be a devil,
Wooing his purity with her foul pride.
And wheather that my angel be turn'd fiend.
Suspect I may, yet not directly tell ;
But being both from me, both to each friend,
I guess ome angel in another's hell :
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out. *

Reprezentările creștine din sonetul citat, ca și, mai cu seamă, spiritualitatea adorației din altele, sînt fără îndoială reflexele concepției medievale a iubirii ; așa o exprimaseră trubadurii provensali, de la care o preia Dante în *Vita Nuova*, ca să celebreze pe „Madona-dumnezeie“, cum va zice Eminescu ; și, tot astfel, de la Dante o preia Shakespeare. Numai că de la erotismul

* Două iubiri am eu ca mîngîiere și deznădejde. / Care ca două spirite mă însuflețesc deopotrivă : / Îngerul bun este un bărbat cu păr bălai,/ Iar spiritul rău o femeie cu obrazu-ntunecat./ Ca să mă tragă mai degrabă în iadul ei, femeia rea/ Îmi ispitește îngerul bun de lîngă mine/ Și ar vrea să-mi corupă sfîntul și să-l facă demon,/ Cucerindu-i puritatea cu murdara ei mîndrie./ Că îngerul meu s-a și prefăcut în dușman./ Aceasta numai bănuiesc, fără să pot spune deschis ; / Dar amîndoi fiind departe de mine acum și prieteni între ei,/ Presupun că îngerul bun se află în infernul celuilalt./ Totuși, niciodată nu voi ști, zbătîndu-mă în îndoială,/ Pînă ce bunul meu înger nu va scăpa din flăcările celui rău.

sacru dantesc și pînă la formula elizabetană din sonetele lui Shakespeare, poezia iubirii dobîndise prin Petrarca accente pămîntești necunoscute, simțurile omului cîștigînd aceleași drepturi la exprimare ca și efuziunile pur spirituale; și de asemeni conștiința poeților, prin Horațiu și Ovidiu, propuși ca modele umaniste de suflul vremii noi, se dilată în ideea de eternitate a meșteșugului artistic.

Cu *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară...*, tipărite postum (1964), V. Voiculescu sporește seria de CLIV de sonete, cunoscute de la marele Will, cu încă nouăzeci, numerotîndu-le în continuare pînă la CCXLIV. Dar nu numai cifrarea lor dă iluzia că aparțin aceluiași faimos corp liric; însuși romanul celor trei, o femeie („black" la Shakespeare, „oacheșă" la Voiculescu) și doi bărbați, triunghi patetic, e adoptat întocmai de poetul român, constituind pentru el un capitol de biografie cu mult mai obscur și pasionant pentru viitorimea cercetătoare decît este încă pentru poetul englez; iar peste toate acestea nici una din fețele mai însemnate ale lirismului shakespearian (adorația religioasă, patima trupească și conștiința eternității prin artă) nu lipsește din sonetele continuatorului. Și după cum marele înaintaș a strîns în sonetele lui istoria lirismului medieval petrarchist, adăugîndu-i un clocot pasional unic, care i se potolește numai ca să sedimenteze un pesimism insolubil, Voiculescu, însumînd motive lirice romantice și moderne, cum este ideea de geniu dominator prin poezie, pune în versurile sale puteri ca și congenere de suferință erotică, dar și o vîrstă mai îndreptățită la resemnarea senină. El are, cînd își scrie „sonetele închipuite ale lui Shakespeare", între 71 și 74 de ani, față de ilustrul omolog britanic, care avea, dacă e să ne sprijinim pe referința lui Francis Meres, numai 41—44. Se înțelege dar cum aceeași experiență erotică, reală la unul, problematică la altul, a putut răsuna deosebit de vîrste omenești atît de disparate. O diferență de reținut este mai ales aceea de ordin confesional, poetul român avînd o conștiință dramatică de ortodox manicheist. Altfel, sfîșierea morală, crucificarea ca și călugărească pe intersecția Virtuții cu

Viciul, a Izbăvirii cu Păcatul, a Ingerului cu Diavolul și a Raiului cu Iadul, amintește, deși cu rezonanțe proprii, o dramă similară :

Iubirea-i neclintită ? Iți schimbi numai iubiții ?
Arunci alte noi vreascuri pe-același foc mereu ?
Gheena ta nu arde decît pe osîndiții
La dragostea eternă ? Atunci acela-s eu.
În alba-ți demonie căzut fără scăpare,
Presimt ce-i veșnicia cu fiecare chin,
Și simțurile-mi, șase năpîrci spăimîntătoare,
De tine asmuțite, mă-mbată cu venin.
De gerul voluptății durerile-mi scînteie,
Și vițiul, deodată năprasnic diamant,
Plăcerea îmi resfiră în mii de curcubee,
C-un capăt în edenuri, scrîșnirea-n celălalt...
Și plîng, Adam, nemernic, la sacre porți de rai,
Din iadurile-ți nalte afară cînd mă dai...

Imaginile creștine în alternanță cu cele păgîn mitologice țin de același moment medievalo-rinascentist : uneori iubita e „domniță a grădinii cu merele de aur", avînd „sînii de mîndră Hesperidă", iubitului îi spune „strunești ca Bachus tigri și-n lanț cu mîndrii lei/ Pe mine, înjugatul la caru-ți, lîngă ei...", iar poetul s-ar vrea Paris, se vede ca Achille și chiar ca Apollo sau Zeus însuși.

Dar intensitatea erotică a acestui septuagenar, închipuit amant dublu, este îndeosebi taina unor accente lirice necunoscute poeziei române ; expresii ca „gheena din inimile noastre", „floarea păcatului", „rugul bucuriei", „ocnele iubirii" sau versuri întregi ca „chiar de-aș zăcea în groapă cu lespedea pe mine,/ Tot m-aș scula din moarte ca să alerg la tine", și mai cu seamă acelea în care, vorbind de locul promis creștinilor după moarte, loc de unde lipsesc „lacrimile și suspinele" iubirii, poetul spune misteriosului iubit „De nu vei fi cu mine, suflarea-mi să te strîngă/ Învăț eternitatea cu hohote să plîngă", ca și nenumărate altele, comunică o doctrină a iubirii, o erozofie a cărei putere remodelează lumea întreagă. Universul, veșnicia, arhetipii lui Plato, matrițele (citește „mamele" goetheene), dumnezeul creștin și zei-

tățile greco-romane rotesc împreună, ca simpli sateliți, în jurul aceluiași centru de foc, care le supune noii lui gravitații.

Și după cum Shakespeare, urmînd pe Horațiu și Ovidiu, opune tot atît de neuitat operei distructive a Timpului arama versurilor sale („His beauty shall in these black lines be seen/ And they shall live and he in them still green", sau „Not marble, nor the gilded monuments/ Of princes, shall outlives this powerful rhyme ; / But you shall shine more bright in these contents/ Than unswept stone, besmear'd with sluttish time"), V. Voiculescu, complicat cu demonia creatorului romantic, promite iubirii, alături de el, „un tron în nemurire", fiindcă „sămînța nemuririi, iubite, e cuvîntul" (cu care a „descuiat tărîmul eternelor idei") și „orice vers ce-ți dărui e-un fir de nemurire" ; perechii iubite poetul îi declară : „Mă distilez în versuri, prin harul poeziei/ Vă-mbălsămez în pura mireasmă-a veșniciei" sau „Vestmînt slăvit, mai trainic ca globul pămîntesc,/ E mantia-mi de visuri în care te-nvelesc".

Astfel, poetul român, dacă am înțelege numai *ad litteram* ultimul lui sonet CCXLIV, n-a urmărit decît să mimeze complicația labirintică a iubirii și a formulei artistice din sonetele lui Shakespeare. Numindu-se singur „bădăranul Will" (V.V., după ingenioasa apropiere onomastică, din prefața culegerii, a lui Perpessicius), el „se smerește" în fața maiestății modelului :

De-am tălmăcit cu umbre lumina ta regească,
De lacrimi, ca și ochii, mi-s versurile ude.
Te-am îngînat ca pruncul ce-nvață să vorbească
Și-n rîvna-i sfîlciază cuvintele ce-aude...
Dar tu ești soare veșnic : o clipă poți ierta
Să fiu o biată gîză jucînd în raza ta.

Aceasta e ultima experiență a talentului robust, care în poezia română, prin voința de noutate și numărul de ipostaze lirice, rămîne fără pereche. Și e un caz de tulburător mimetism liric creator, fiindcă un poet în general conceptualist, cum a fost V. Voiculescu mai tot timpul în feluritele lui împliniri, rostește deodată, de sub o mască ilustră și la o vîrstă rece, adevărul ignific

al celei mai zbuciumate şi tinereşti împătimiri. Ce fel de oameni joacă în flăcările romanului său? Cine sînt? Cum se numesc? O! dacă marele lui foc ar mistui fără resturi pe biografii care, în costume de azbest insensibil, vor căuta cîndva să le stabilească „ştiinţific" identitatea!

Există însă, în această dîrză şi variată carieră poetică, împrejurări cînd V. Voiculescu îşi propune creaţia obiectivă. Prima dată poetul devine autor dramatic cu *Demiurgul*, *Umbra* şi *Fata ursului* (ultimele două piese sub titlul comun *Duhul pămîntului*), apărute toate în 1943.

Demiurgul, „piesă în 4 acte", îşi poartă data chiar în ficţiunea ei artistică, fiind concepută şi scrisă în anii teribilei aberaţii rasiste. Profesorul Muşatin, descendent din neamul voievozilor moldoveni, îşi destină averea imensă ameliorării şi purităţii raselor. Familia, minus un fiu, Lucian, e adusă total la ideea lui fixă, astfel că un castel strămoşesc, transformat în laborator experimental, devine o colecţie fantastică de cuşti şi colivii, în care zoologia, de la oameni subnormali şi maimuţe pînă la şerpi şi păsări, e supusă transformărilor psihologice şi chirurgicale. Căci Muşatin, zis „demiurgul", e psiholog animalier şi totodată chirurg, care practică iluminat, dar mai curînd maniacal, „grefa" regeneratoare. Mania îl duce pînă la demenţa de a lua de la propriul său fiu Lucian (tînăr foarte întreprinzător pe lîngă femei şi care vrea să-i zădărnicească opera) ceea ce-i prisoseşte şi a regenera cu parte din celulele virile ale acestuia, prin transplantare, pe bătrînul Claudius, cel mai devotat auxiliar al „ştiinţei" pusă în slujba corectării naturii. Ca operă dramatică, *Demiurgul* nu cîştigă pe cititor, şi cu atît mai puţin pe eventualul spectator. Dar monstruozitatea operaţiei, la care Muşatin îşi supune fiul recalcitrant, ca şi demenţa lui rasistă arată buna orientare ideologică a autorului şi curajul de a şi-o afirma în plină desfăşurare a criminalei operaţii.

În *Umbra* trecem în mediul ţărănesc. O atmosferă de obscurantism şi superstiţie populară e tot ceea ce se reţine din piesă. Altfel, situaţia ultimă a unui unchi aventurier, care îşi schimbase numele de Vîrzob în acela de Iuliski şi care vrea să se însoare cu o nepoată

de frate numai ca să-i poată smulge averea presupusă, conține de asemeni o violență neconvingătoare. Unchiul, după numele de botez, se cheamă Jorj (un Gheorghe de țară ajuns la oraș escroc ferchеș), iar nepoata, Lizeta, o isterică sau poate epileptică. Patima țărănească pentru pămînt, cum o cunoaștem din alte vremuri, ar fi putut da naștere, prin Ion și Gherghina, părinții Lizetei, frate și cumnată a lui Jorj, la scene cu adevărat dramatice, fiindcă numai această patimă se putea opune planurilor escrocului, dar cedează ea însăși inexplicabil, după ce mama fetei declară că Lizeta nu e nepoata lui Jorj, deci fiica soțului, Ion, ci a altuia de mîna stîngă. Căsătoria totuși nu se face, pentru că între timp, pe o cale oarecare, aventurierul de rînd află că pămîntul rîvnit nu intră — cum crezuse el eronat —, în perimetrii petroliferi; așa că dispare subit, întorcîndu-se la condiția lui mizeră de escroc nerealizat. O figură omenească mai bine văzută e Savila, mama lui Jorj și a lui Ion, bătrîna care, practicînd vrăjitoria, convoacă superstiții funeste asupra copilei spre a o împiedica prin moarte de la incest, dar nici *Umbra*, ca și *Demiurgul* n-ar putea susține un spectacol de teatru. Scena ar îngroșa conceptualismul personajelor, pe care autorul le mișcă potrivit situațiilor imaginate de el inițial. Nefiind oameni, ci costume, ele n-au voință dramatică.

Oarecum reprezentabilă ar fi numai *Fata ursului*. Într-un sat de munte, Vidra, dată cu sila de soție primarului hapsin, e furată, cum știe tot satul, de un urs în noaptea nunții, chiar de lîngă bărbatul doborît cu o lovitură în moalele capului. Bineînțeles că numai ursul îl putuse lovi, fiindcă satul vuia de tot felul de întîmplări cu urși care răpesc femei. Autoritățile rurale pornesc așadar potere în munți; o prind pe Vidra, după mai bine de un an, la un izvor, unde lua apă. Dar acasă, după ea, vine într-o seară, și Ursul, pe care poterașii îl împușcă în piept. Spre uimirea tuturor, în blana sălbăticiunii, la subsuoară, se descoperă un copil, o fată, iar sub blana întreagă, un flăcău, cu care Vidra trăise în munți, după răpirea din noaptea nunții. Dintre personajele dramei, primarul Pîrjol, jandarmul Petre, Baciul, Ciobanul, vînătorul Marin, Mama Vidrei, Copilul,

fratele Vidrei, Preotul etc., face parte și Orbul satului, care, cu vorbe adînci, e adus să dea adîncime și înțeles mistic situațiilor. Un regizor abil ar putea înjgheba din anecdota piesei un spectacol, dar luptînd energic cu schematismul personajelor, cu vorbirea lor „literar“ țărănească și mai ales cu caracterul nuvelistic al ficțiunii.

În manuscrisele rămase de la poet, după comedii, *Gimnastică sentimentală* și *Trandafir agățător*, o piesă istorică, *Pribeaga*, și un scenariu radiofonic, *Darul domnișoarei Amalia*, dau aceeași idee despre posibilitățile lui scenice. Dintre comedii, *Gimnastică sentimentală* e o bufonerie montată pe psihologia comportamentului. Unui profesor de filozofie, Ion Ionescu al II-lea, zis Iofca din cauza nătîngiei lui, care îl expun deriziunii familiei (nevastă, socru, soacră și doi copii), a elevilor și a micului orășel de provincie mucedă, unde își practică meseria, i se revelează adevărul psihologic că atitudinile omului comandă stări sufletești corespunzătoare, că rîsul dă veselie, lacrimile tristețe, pieptul umflat curaj etc. și că pentru un provincial ca el, victimă a inerției morale, terapeutica salvatoare e numai această ațîțare și exercitare a tuturor sentimentelor. Teoria „gimnasticei sentimentale“ i se face de către un fost coleg de liceu, Flencheș, care, devenit actor celebru sub numele de Moldavian, umblă nu numai în turneu artistic prin țară, dar și în căutarea foștilor colegi de liceu, pe care vrea să-i adune la aniversarea de 25 de ani de la absolvirea școlii. Ionescu al II-lea aplică metoda mai întîi în casă și devine, ajutat de vizita lui Moldavian, care îi repară deodată prestigiul, stăpîn cu adevărat : începe să iscălească Ionescu-Novus și apoi numai Novus, ca semn onomastic al prefacerii psihologice ; e agent al noii metode în mediu școlar, elevi, eleve, profesori și profesoare, ceea ce naște zvonul că va fi numit director ; opera i se extinde repede asupra întregii societăți a orășelului, și Novus devine un nume cunoscut al publicațiilor de psihologie ; dar, cu exercitarea sentimentului de dragoste, treburile se încurcă, toate femeile atrase de această „gimnastică“ îndrăgostindu-se cu adevărat de el, care rămîne pînă la capăt numai experimentatorul metodei, trebuind să se refugieze de asaltul lor la București, să ia hotărîrea

de a se expatria în America și chiar de a accepta născocirea că vaporul cu care călătorea s-a scufundat. În total, e o farsă clasică, din care nu lipsește nici un element umoristic, de la calambur pînă la comicul de situație.

Dintre celelalte piese manuscripte, *Pribeaga* reprezintă o schimbare radicală de mediu și formulă. Autorul i-a zis „piesă istorică" ; e mai mult „protoistorică" în ceea ce privește epoca valahă, pe care o evocă, și „anistorică", adică ficțională, relativ la Bizanțul cu care se deschide și se închide. Irina, fata împăratului și succesoarea la tronul imperiului, e salvată din mîna corsarilor de un Ion ; tînăr, acesta e un străin, care aprovizionează Bizanțul cu pește, dar de care Irina cade îndrăgostită, avînd o făptură regească ; împotriva legii, ea îl introduce în palat în chip de femeie, printre celelalte însoțitoare. Faptul se descoperă, și străinul e tras în judecată, la care se arată atît de favorabil, încît împăratul îl numește arhistrateg și admite căsătoria Irinei cu el ; nunta se desfășoară după tipic împărătesc, cu daruri prețioase imperiului, aduse de ginere din legendara Valahie a bogățiilor pămîntești. În scurt timp, se acreditează ideea că, prin vrednicie personală și la vremea cuvenită, Ion, ca soț al Irinei, va fi adevăratul succesor la tron. Faptul indispune pe Melania, sora împăratului, mamă a unui fiu, strategul Leon, care se îndepărtează cu atît mai mult de succesiune, cu cît a și fost învins și luat ostatic de „barbari". Melania uneltește deci avarierea prestigiului, de care dispune ginerele împăratului, izbutind să convingă pe Irina că însuși împăratul dorește s-o vadă făcînd la nuntă un gest prin care să-și arate hotărîrea convingătoare că ea va conduce imperiul, nu Ion. Și, în adevăr, pe chestiunea locului de onoare, se iscă o scenă neverosimilă : Irina trece din stînga bărbatului în dreapta și, la mirarea acestuia, îi și trage o palmă. Nunta se învălmășește, și Ion, urmat de însoțitorii valahi, dispare. Irina și Doica, date fiind chinuitoarele remușcări, de ceea ce făcuse, ale miresei, capătă învoirea, după zadarnice căutări în imperiu, să plece la Istru ca să dea de urma iubitului ; o conduce însuși împăratul, ca într-o poveste, unde nu

e nevoie de psihologie omenească şi alte credibilităţi, fiindcă e vorba, cum s-a văzut pînă acum, de un poem dramatic. Irina şi Doica sar din galera care le-a adus pe un pămînt sălbatic şi măreţ; mai întii, e primăvară, şi ele se află la o stînă, de unde ajutorul ciobanului, un mut numit Ion, văzîndu-le, fuge şi nu se mai arată; apoi e vară, şi au ajuns la cîmp, printre lanuri de griu, la o locuinţă de ţară, unde iau cunoştinţă de belşugul şi obiceiurile pămîntului, după care se da lapte pînă şi şarpelui casei; gospodina a fost înştiinţată despre venirea lor de un străin, care a dispărut, ca şi ajutorul ciobanului de astă-primăvară; altundeva, în aceeaşi vară, se află la munte, într-o poiană, unde s-au refugiat oamenii ţării din cauza năvălirii „barbarilor", şi unde, după înfrîngerea acestora, sînt scoase din robia lor cu multe ale femei şi aduse aici de un oştean, în care Irina presimte pe Ion; dar peregrinele pornesc mai departe, şi ajung toamna la o podgorie cu cramă, al cărei stăpîn are chelnăriţă chiar pe Irina şi mai mare peste cuhnie pe Doica; de poftele stăpînului, pe Irina o scapă un logofăt, fost însoţitor al lui Ion la Bizanţ, care, fără să se declare, le scoate pe amîndouă de sub puterea boierului în haine bărbăteşti, suindu-le pe doi cai; în sfîrşit, soarta de femei rătăcitoare în ţară necunoscută le duse în plină iarnă lîngă un schit de maici, de unde le ia îngheţate, din viforniţe, un bărbat, care le lasă pe seama stareţei şi a călugăriţelor. Plecate în căutarea arhistrategului valah Ion, fata împăratului de la Bizanţ şi devotata ei doică cunosc astfel toate îndeletnicirile de peste an şi vitregiile unei Valahii protoistorice. Actul IV le aduce la un han de răspîntie, zis „Hanul Cocoşatului", fiindcă pe lîngă el trebăluieşte un cocoşat, care pe deasupra mai e şi mut, chel şi tîmp; Irina recunoaşte în el pe Ion al ei, îl identifică mai ales după ochi, îl ţine strîns în braţe; se iscă mare ceartă cu hangiţa, şi treaba ajunge la jude, care e silit de mulţimea în frunte cu hangiţa să condamne la spînzurătoare pe Irina, mai ales că, tot vorbind de Bizanţ şi împărat în exaltarea ei, trece de străină şi chiar spioană; dar, în ultima clipă, pînă cînd Irina, faţă de nerecunoaşterea situaţiei din partea lui Ion, se dovedeşte sublim resemnată, urmînd

tragerea de sub tălpi a scîndurii, „mutul" strigă : „E nevasta mea" ; în acelaşi timp, un pîlc de oşteni aduc ştirea morţii lui Danciu-vodă şi se ploconesc în faţa lui vodă Ion, care îşi scoate cocoaşa de sub îmbrăcăminte şi chelia de pe cap, făcută din băşică de vită, de sub care i se revarsă plete domneşti ; între ostaşi se află însuşi strategul Leon de la Bizanţ, fiul Melaniei, smuls de Ion din mîinile „barbarilor". Poemul se încheie în acelaşi Bizanţ, unde a şi început : Irina îşi depune dreptul de succesoare la tron în mîinile lui Leon, nepotul împăratului, iar ea îşi urmează viteazul voievod în Valahia. Ne aflăm aşadar în pură ficţiune, dezlegată de orice istoricitate atît în privinţa Bizanţului anistoric şi decorativ, care încadrează dramatizarea naraţiunii propriu-zise, cît şi în privinţa Valahiei protoistorice, în care se reîntîlnesc Irina şi Ion.

După cît s-a putut vedea, teatrul lui V. Voiculescu, dramă, comedie sau poem dramatic, se constituie din serii de situaţii, care modifică firea personajelor, cu care încep, sau chiar îşi creează altele noi, după trebuinţa mecanicii lor de desfăşurare ; nu psihologia personajelor e creatoare de situaţii, ci situaţiile îşi adaptează oamenii sau născoceşte alţii noi. E semnul cel mai convingător că asistăm la mişcarea unor ficţiuni concepute narativ, dar realizate scenic ; şi e probabil ca autorul însuşi să-şi fi observat marele unghi dintre concepţie şi realizare, de îndată ce, deşi avînd o atît de întinsă activitate dramatică, n-a ţinut totuşi mai deloc să se vadă şi reprezentat. De altfel, paralel cu compunerea *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare*..., el va trece fără alte abateri la modul literar, mai propriu, direct narativ, şi acestei decizii literatura română îi datorează una dintre cele mai impunătoare opere de povestitor.

Între numeroasele manuscrise rămase de la el se află astfel, pe lîngă multe alte pagini de proză, cele douăzeci şi nouă de „povestiri" repartizate în volumele de faţă. E a doua tentativă a scriitorului, după cea dramatică, de creaţie obiectivă, cu rezultate excepţionale, faţă de prima. Formal, aceste „povestiri", cum le-a zis autorul însuşi, sînt simple întîmplări anecdotice sau

intîmplări fabuloase. Anecdota și basmul, deci adevăr și ficțiune, dau fanteziei creatoare limitele ei genuistice. Reală sau închipuită, și de cele mai multe ori realitatea dilatîndu-se în închipuire, iar închipuirea sprijinindu-se pe realitate, „situația" extraordinară e faptul artistic predilect, pe care îl minuiește prozatorul V. Voiculescu.

Anecdota simplă, culeasă din auzite, apare cu deosebire în *Proba*. E vorba de un grec moșier care, după o viață amoroasă foarte diversă și nepotolită, se căsătorește, septuagenar, cu o orfană de mare frumusețe, de la care dobîndește o serie de patru fete. Tîrgul provincial, reședință a familiei neobișnuite, vuiește de multiplul adulter al tinerei soții cu procurorul, cu un locotenent, cu un diacon de catedrală, cu inginerul-șef, și fiecăruia în parte i se descopere asemănare cu cîte o fată. Scos din fire, într-o zi de sărbătoare națională, cînd toată orășenimea se afla în centrul tîrgului pentru paradă, grecul septuagenar închiriază vitrina cofetăriei orașului, înfățișîndu-se dimpreună cu fetele lui pe cinci scaune, tată și fete expunînd în văzul lumii piciorul drept gol, cu cîte șase degete ! Dovada paternității era astfel clară. Așadar, anecdotă pură și realitate, fiindcă faptul reprezintă un caz cunoscut, întîmplat prin părțile Teleormanului în zilele noastre. Dar „situația" rămîne rară, și povestitorul și-a asumat-o ca atare.

Categoria, mai interesantă, de anecdote și în același timp mai numeroasă este însă aceea a situațiilor surprinzătoare, cu care se susține un punct de vedere teoretic. E categoria anecdotelor ilustrativ ideologice. Dintre acestea face parte *Fata din Java*. Unchiul Mili, om de afaceri în Java, își vizitează familia din București ; fiind în plină vară, pleacă dimpreună cu familia la Sinaia, rămînînd în București numai nepotul, tînăr poet, îndrăgostit de singurătate. Dar e ridicat el însuși într-o zi, e dus cu mașina la Sinaia și, după un prînz, unchiul își povestește o întîmplare din Java. Pe căldurile tropicale de acolo, trăsese la un hotel internațional, unde i se promite de cineva în drept, pentru noapte, „o fată javaneză" ; la culcare, în apartamentul lui, nu observă însă nimic și pe nimeni, așa că ceru explicații directo-

rului, care, plin de curtenie, îi desface patul, arătîndu-i pe lîngă perete, întins, „un sul zvelt și mlădios, îmbrăcat în pînză albă“ ; înșelat de închipuiri erotice, omul s-a dezmeticit pe loc : „Mă dumirisem deplin și rîsei singur de mine. Fata javaneză nu era, cum crezusem, o fată. Era perna, sulul, cu care oamenii din Java dorm noaptea în brațe și pe care l-au botezat fata javaneză !“. Este tot o anecdotă, dar întîmplării i se dă o semnificație : nepotul-poet trăiește în brațe cu „o fată din Java“, numai că fata lui se cheamă „poezia“. Își sfătuiește deci nepotul să se dedea studiilor de politehnică și apoi să-l urmeze în Java, ca să trăiască în adevăr viața. „Am folosit și eu fata din Java (îi mai adaugă, și poate prea explicit), dar cu bună-știință că e un simulacru și că realitatea este alta. Ba i-am adus tot felul de îmbunătățiri inventate de mine. Am plăsmuit-o din alge marine, cu miros răcoros de ape. I-am lăsat miezul gol și în el am ascuns un ventilator electric. Dar știam că strîng în brațe tot o păpușă, o iluzie pentru care nu părăsesc celelalte femei. Așa și tu, oricît vei inventa ritmuri noi, sau că vei trece la romanul compact, tot numai cu fata din Java ai de-a face, s-o știi. Nu tăgăduiesc, uneori, cînd ți se urăște cu realitatea, cînd te saturi de carne adevărată, te poți odihni cu perna poeziei între coapse. Dar așa, toată viața, cum visezi tu !...“ Ce este și ce nu este gîndire grosolană de om de afaceri în materie de teorie estetică cititorul nu stă să analizeze ; el vede că pînă la tălmăcirea — care putea să fie mai puțin explicită — a unchiului *business-man*, are de a face cu un apolog, deci cu o povestire ilustrativă, și aceasta îi e de ajuns în privința formelor de narațiune pe care le cultivă scriitorul.

Altele aparțin unei categorii terțe, superioare : sînt povestiri de întindere nuvelistică, fără a fi totuși nuvele propriu-zise. Dintre acestea, două îndeosebi, *Sezon mort* și *Pescarul Amin*, strălucesc de semnificații tulburătoare, fiind capodoperele culegerii. În prima, povestitorul își duce cititorii la o crescătorie de fazani din mijlocul unei păduri de pe lîngă Ploiești ; e proprietatea unui Charles, francez pripășit pe la noi, care, dimpreună cu sluga Simion și cîinele-lup Azor, veghează

asupra securității fazaneriei. O comoară de culori jucăușe și o explozie de viață unanimă se ascund în liniștea pădurii : „Era o unduire vie de sute de culori de tot felul. Un alai împărătesc de fulgi, pene, aripi, penaje și cozi care de care mai învoalte, mai răsfirate, mai încovoiate sau mai trufașe. Licărea pretutindeni aurul și azurul, verdele și albastrul paradiziac, roșul și ruginiul tomnatic, într-un amestec frenetic". Delirul cromatic se împerechează cu explozia de viață : „Charles umbla prin curte, luat cu asalt de o oaste întreagă de puișori, pui, puiandri, găini, cloști, cocoșei și cocoși care se țineau după el, cu tot soiul de piuieli, chirăituri, cloncănituri, cotcodăceli și cucuriguri, sărindu-i în cap, cocoțîndu-i-se pe umeri, ciugulindu-l de pantofi, ciupindu-l de picioare, trăgîndu-l de pantaloni, hărțuindu-i mîinile pline... erau fazani, sute de fazani și făzănițe de toate neamurile, de toate vîrstele și mărimile, de toate nuanțele, bătîndu-se, fugărindu-se, împreunîndu-se, hîrjonindu-se la picioarele noastre, alături de cloștile și de puii de găină cu care crescuseră împreună, toți cerînd hrana de la prietenul care, ca un zeu, cu gesturi largi, le azvîrlea semințele". Liniștea pădurii e însă o minciună. Acest rai avicol, a cărui putere evocatoare va rămîne multă vreme unică în literatura noastră, viețuiește într-un iad de pofte vorace. Ziua, coțofenele „cu pieptii albi și nevinovați", creții repezi, șoimii „închiondorați", ulii „negri sau pestriți", găile „zințate", hultanii „semeți", chiar acvile rotitoare, ciori, ghionoi, cioace „băutoare de ouă crude" și vinderei „sprijiniți de vînt", iar noaptea cucuvăile „holbate", bufnițele „cu moațe atîrnate de ureche", ciuvicile și huhurezii, pe lîngă multele „jigadini" ale beznei, ca „vulpi cu pași de pîslă", „nevăstuici bălțate", guzgani, ciufi „zgîiți", arici, șerpi „rîvnitori de fofoloci plăpînzi", pînă și broaște mari rîioase, dintre care una „apucase cu lăcomie un pui, și, holbată, se căznea să-l înghită, lărgindu-și gura pînă la umeri și umplîndu-și gușa cimpoi", toate sălbăticiunile pădurii pîndeau, la ceasuri proprii, slăbirea pazei lui Charles, a lui Simion și a cîinelui-lup Azor. „Crescătoria iradia ca un gigantic magnet, dar se și ațînea ca o imensă capcană întinsă tuturor vietăților văzduhului,

pămîntului și subpămîntului, care roiau în jurul ei ca fluturii la lumină și veneau să moară în flacăra armelor noastre". Intervine însă „situația" extraordinară, pe care scriitorul o urmărește, după cît s-a văzut, pretutindeni în teatru, ca și în proza narativă. Azor, cîinele „grav", ca și distantul și tăcutul lui stăpîn, dispare dintre volierele crescătoriei. Nici rasa, nici speța și nici dresajul nu-l împiedicaseră, pe o noapte cu lună „gigantică", sărind peste interdicții clare, să urmeze o vulpe înfierbîntată pînă într-o rariște, unde Charles, Simion și povestitorul îl găsesc în sfîrșit, hîrjonindu-se amoros și împerechindu-se cu vulpea. Spectacolul tulbură mai ales pe Charles, care, abstinent, ca și Azor, prin împrejurări, după ce a doua zi își asociază inexplicabil, la treburile fazaneriei, pe nevasta lui Simion, venită întîmplător din sat, pretextează un proces uitat la București și pleacă. În realitate, situația lui Azor cu vulpea se repetă la nivel uman cu Charles și nevasta lui Simion, spre uimirea povestitorului și a slugii, care, căutînd pe Azor dispărut din nou în noaptea următoare, îi descoperă îmbrățișați cam în același loc al pădurii, sub un copac rămuros și sub aceeași lună „gigantică". Simion, ochind pe nelegiuiți, își descarcă pușca, deviată de brațul povestitorului ; Charles răspunde cu carabina lui, și a doua zi trimite pe povestitor în sat să-i cumpere femeia de la Simion. Femeia, numai cu un ochi vînăt, trebăluia pe lîngă casă, dar „o blană proaspătă de vulpe roșcată" se zvînta „întinsă pe uluci". Simion, dînd iarăși peste Azor și vulpe la plecarea din pădure, împușcase simbolic complexa nelegiuire, în care căzuse de asemeni nevasta-sa. Semnificația povestirii s-ar zice că stă în impulsiunea erotică oarbă, combinată cu ideea primitivă despre eficiența simbolurilor. Ni se vorbește parcă despre adevăruri de dincolo de legi, după care natura, la soroacele ei de procreație, se manifestă eruptiv, răsturnînd obstacolele de rasă, de speță și dresaj animalier, ca și pe cele de naționalitate, de clasă socială și educație omenească ; și, totodată, soluția împușcării vulpii, nevastă-sa, pe care o iubește, primind numai o corecție oportună, ține la el de practici străvechi, cu care primitivii credeau că exorcisează împrejurări dușmănoase. Fru-

muscețea narațiunii nu vine însă de la ideile înseși, pe care ea le trezește în cititor; convergența faptelor, de la amănuntul imprevizibil pînă la atmosfera în care natura e pusă să se scuture de legi particulare, convergență care formează un sistem de sugestii concrete, lucrează aproape independent față de ideile arătate, capacitatea sugestiei multiple, cu marea ei putere de focalizare, fiind artistic realitatea cea mai copleșitoare. *Sezon mort* este astfel o capodoperă a prozei românești narative și chiar a prozei narative universale.

Aceleiași categorii de povestiri, cu care V. Voiculescu susține semnificații tulburătoare, îi aparține *Pescarul Amin*. Noua excepțională povestire își dă ca timp actuala „rînduială a dreptății averilor". Locul întîmplării e un ochean de apă din canalul care leagă balta Nazirului cu Dunărea, în Deltă. Aici sosește o echipă de pescari, condusă de un brigadier, cu sarcina de a îngrădi ocheanul, în care urma, ca din vechime, să se strîngă puhoi de pește la retragerea apelor din baltă spre fluviu. Pînă atunci, gardurile fiind terminate, brigadierul lasă ca paznic al așezării pe unul din echipieri, pescarul Amin. Acesta „are în toată făptura lui ceva de mare amfibie. Înalt, șui, cu pieptul mare, ieșit înainte și umflat pe lături, cu piept larg cuprinzător, cu albia pîntecului cînd suptă, cînd îmborțoșată cu aer, cu brațe lungi și palme late ca niște lopecioare, cu coapse și picioare așijderi deșirate, el se scurtează și se lungește în apă, zvîcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele. Pielea pe el, lunecoasă, nu are fir de păr, moștenire din moși-strămoși a neamului Aminilor, care se zice că s-ar fi trăgînd din pești. Cînd iese din gîrlă, el nu rămîne leoarcă: se zvîntă într-o clipă. Tăbăcit de vînt și soare, e incrustat ca de niște solzișori: locurile porilor îs astupate de mîl și de mîzga peștilor cu care necontenit se freacă în bulboană. Se poartă tuns mărunt și-și rade barba, ca atunci cînd se ridică din străfunduri să poată căsca ochii mari. Să nu-l orbească șiroaiele din părul căzut pe față. Din cel mai mare pescar al meleagului, stăpîn din moși-strămoși peste mai bine de trei sferturi din trupul bălții, cu vadurile, acareturile și cherhanalele ei, pe Amin noua rîn-

duială a dreptății averilor l-a pus paznic al gardurilor Pociovăliștei. El s-a mulțumit și cu atît, bucuros că îl îngăduie să aibă de-a face cu apa și peștii. În timp ce bulboana se umplea de pește, de la somni, crapi și somotei pînă la știuci, mrene, plătici și alte soiuri mărunte, îngrăditurile, cu parmaci cu tot, se cutremură de intruziunea unui adevărat monstru : era un morun uriaș, trecut inexplicabil din Dunăre în baltă. După încercările zadarnice ale echipei și brigadierului de a-l scoate cu năvodul, un inginer piscicol hotărăște dinamitarea ocheanului. Și pornesc toți, cu inginerul, care va aduce dinamita. Rămas iarăși singur, Amin, aruncat de nelegiuirea pusă la cale de inginer în conștiința că aparține unui neam de oameni scoborîtori dintr-un morun fabulos, după una dintre cele mai zguduitoare, mai mărețe și mai luminoase transfigurări spirituale, în care solidaritatea totemică răstoarnă cerul cu zodiile lui în apele dintre garduri, devenite ape ale Genezei, Amin „își umplu pieptul cu tot văzduhul nopții" și se scufundă în ocheanul Pociovăliștei : „Zodiile speriate se stinseră. Rămaseră numai peștii. Se cufundă glonț la piciorul stîlpului din mijloc și se puse cu nădejde să dea la o parte bolovanii, sacii cu pietriș, maldărele de stuf. Cele dintîi apele simțiră și se grămădiră pe el. În jur, mișuna peștilor îl privea holbată... Și, o dată cu povara apelor, îl covîrși șuvoiul de pești zbucniți peste el. Amin nu putu sau nu mai avu timp ? Morunul se ivise amenințător. Cînd se înfipse în gaura neîncăpătoare și se opinti, luă cu el în piept pe Amin, cu care porni vijelios peste gardul care se prăvăli. Și alaiul fabulos al peștilor se desfășură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genuinilor, ducînd la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriașă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică, de unde a purces, dintotdeauna, omul".

Anecdota e așadar simplă : un pescar se împotrivește pescuitului cu dinamită, rupînd zăgazurile. Dar cauza semnificativă a împotrivirii și mai cu seamă procesul transfigurării lui interioare, prin care un pescar neam de neam devine erou al unei mari drame totemice, și prin aceasta duh proteguitor al Naturii și al tainelor

Creațiunii, umple narațiunea de o nestinsă glorie. Paginile în care sentimentul de rudenie cu apele vieții, atingerea de origini și mișcarea printre rînduielile veșnice rețin ca soluții existențiale par concepute și scrise de un Eminescu modern, care ar fi stăruit în proza lui de tinerețe, sau de un Sadoveanu mai speculativ ; iar la asemenea pagini se adaugă altele, pe care exercițiul puterii spiritului, forțarea limitelor gîndirii omenești și viețuirea în idee le arată ca ținînd de preocupări cu care numai V. Voiculescu a alimentat proza românească narativă. De asemeni, e de crezut fără probabilitate de eroare că *Sezon mort* și *Pescarul Amin*, pe care le înconjoară povestiri satelite ca *Lostrița*, *Behaviorism*, *Ciorbă de bolovan*, *Sakuntala*, *Căprioara din vis* ș.a., prin puterea lor de a semnifica realități primordiale, idei sau ipostaze posibile ale sufletului omenesc, sînt capodopere ale literaturii universale, cărora nu le lipsește pentru aceasta decît o bună traducere în limbile de mare circulație. Familial, ele stau bine alături de *Bătrînul și marea* sau *Zăpezile Kilimandjarului* de E. Hemingway, după cum altele cu subiect călugăresc își găsesc perechea numai în *Saint Jullien l'Hospitalier* și *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert.

Cu *Pescarul Amin*, ajungem, în sfîrșit, la ultimul tip al povestirilor lui V. Voiculescu. Ca să se identifice cu „cerul din ape" și să-și poată asuma gestul prin care ar asigura viața fără capăt a lumii apelor, Amin simte că trebuie să se strămute de pe tărîmul omenesc pe „tărîmul celălalt" : „Își aminti de basm. Cineva dinlăuntrul lui îl învață să se dea de trei ori peste cap, ca voinicul năzdrăvan, și are să se prefacă în gînd... Gîndul pătrunde pretutindeni... Cît era de amărît, tot își gîndi : încercase în copilărie toate tumbele. «Nu așa... Ci în suflet», îi șopti lăuntrul. Aha... să-și întoarcă de trei ori peste cap sufletul ? !" În adevăr, ultima categorie formală, pe care o constituie un bun număr de alte povestiri, e basmul scurt, relatare a cîte unei minuni : e forma cea mai complexă în care se dezvoltă gustul povestitorului pentru situații extraordinare. O atmosferă magică învăluie de altfel mai toată proza lui V. Voiculescu. Povestiri ca *Schimnicul*, *Iubire magică*,

Ispitele părintelui Evtichie, Lacul rău, În mijlocul lupilor ș.a. sînt scurte basme, în aparență, ale vrăjii. În cîteva apar solomonari bătrîni, în care s-au retras, înainte de a dispărea cu totul, puterile magice ale sufletului omenesc. Căci dacă factorul de basm, căruia i s-a zis „miraculos", caracterizează forma populară la Voiculescu, același factor capătă o înfățișare particulară. Din miraculos păgîn sau creștin, cum se află mai des în folclor, el devine exclusiv miraculos magic, un fel de experiență și cunoaștere cvasitribală. Încît, deși unele narațiuni foiesc de călugări și imagini creștine, iar altele aduc aminte de concepții păgîne, nici o intervenție de personaje biblice sau mitologice nu se produce ca să înlesnească situația extraordinară. Se înțelege că magia este tot păginism, dar unul neconstituit încă în mituri, dispoziție sufletească a insecurității primitive. Din acest strat străvechi de experiență își scoate V. Voiculescu personajele și situațiile sale de miracol magic.

E de observat însă că scriitorul are o concepție psihologică a magiei. El explică pe solomonar cu mijloace moderne de intelectual. Astfel, povestirea *În mijlocul lupilor* nu e nimic altceva decît explicarea unui fenomen de vrajă. Un judecător de pace se împrietenește cu Luparul, „mare vrăjitor de lupi", ca să-i afle taina. Luparul era un primitiv contemporan al cresurilor de altădată, pe care le stăpînea, în privința lupilor, de la strămoșii lui, foști pădurari din tată în fiu. Trăia într-un fel de peșteră, retras din lume, fiind alungat de semeni din cauza urîțenici fizice și a unui miros „arsenical", pe care îl răspîndea trupul său de jumătate om, jumătate sălbăticiune. Pereții văruiți ai peșterii în care trăia erau decorați „cu chipuri mari și mici de lupi, de cerbi, vulpi, mistreți zugrăviți unii cu cărbune, alții cu humă roșie... Cîtiva alergînd, alții căzuți, mulți în atitudini nefirești, de pildă sculați în două picioare sau suiți în copaci rămuroși. În mijlocul acestor icoane, un om uriaș cu o bîtă enormă, cu care-i mîna parcă... Rotind ochii, zării pe vatră și prin colțuri alte chipuri de fiare sălbatice plăsmuite din lut. Astea erau mai grosolane, ca cele ce se vînd prin bîlciuri... Unele se înfățișau șchioape, le lipsea cîte un picior, altele cu găuri în coaste, cu

țepușe înfipte în oblîncuri...". Dintre aceste simboluri magice, Luparul însoțit de judecătorul prieten pornește, în noaptea de Sfîntul Andrei, cînd eresul spune că „lupii își primesc pentru tot anul merticul lor de prăzi", la o demonstrație de magie. Ei se urcă într-un tufan, unde Luparul urlă pe toate glasurile într-o oală; lupii se adună la rădăcina tufanului; judecătorului, de-atita uimire, îi cade pușca și, vrînd s-o prindă, cade el însuși în mijlocul haitei; dar nu i se întîmplă nimic, fiindcă Luparul s-a și aruncat între lupi, care se trag îndărăt; nemaiputînd să urce în copac din cauza unei scrintituri de gleznă, Luparul îl ia în circă și, cu tăria lui misterioasă, cu mirosul greu „care biruia fiarele", cu miinile întinse, din degetele cărora țișnea o „văpaie fosforescentă", îndepărtează haita. „Ce crezi că era văpaia din ochii și din degetele omului?" întreabă un ascultător. „Nu aș ști acum — răspunde judecătorul, care povestise întîmplarea — dar atunci și acolo, cum stam căzut în mijlocul fiarelor, cu toate instinctele treze și încordate, îmi amintesc că am făcut fără să vreau reflexia că văpaia aceea era toată voința omului exasperată, tot fluidul magic strîns și condensat din ființa celui care făcea efortul extraordinar să alunge primejdia... Fără această magie, am fi fost pierduți. Pe urmă nu m-am mai gîndit la asta, am uitat... Dar acum încep să pricep. Ca și în magia vechilor vînători. Omul meu crescuse, se lărgise dincolo de el, de sălbăticiunea lui strîmtă, ca să poată cuprinde și înțelege pe lup, să și-l asimileze. Numai cunoscîndu-l astfel, magic, putea să-l supună și să-l stăpînească. O formidabilă activitate în duh, pe care noi nu o mai putem săvîrși. Magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rînd se trage îndărăt, ca oamenii la apariția unui înger... Omul preistoric nu alerga după fiare, ci vîna primejdii, săgeta taine potrivnice, întindea curse pentru probleme de existență...". În concepția lui V. Voiculescu, magia nu este, cu alte cuvinte, decît exercițiu al voinței, fapt psihologic de deosebită energie spirituală sau, cum spune el, „o formidabilă activitate în duh". Cu asemenea explicație, sîntem departe de mistagogia obscurantistă a

puterii farmecelor și foarte aproape de examenul lor critic.

O teorie de intelectual modern asupra lor ni se face din nou în *Iubire magică*, unde vraja e arătată ca un fel de radiogenie care lucrează limitativ pe sensibilități receptoare; și nu oricum și oricînd, ci numai dacă tehnicianul sau tehniciana vrăjitoriei învîrtește butoanele de emisie și recepție. Așadar, fără o anumită adormire a facultății raționale, fără o pregătire sufletească, vraja nu există: „Vraja? E destul ca printr-o practică oarecare — și aici e farmecul — pe lungimea de undă a vibrației tale, să se adapteze unda unei alte voințe, rea sau binefăcătoare, pentru ca vraja să se înscăuneze. Ce e, la urma urmei, sugestia? hipnotismul? O luptă între vibrațiile a două voințe adversare". Deși mai obscură, e tot explicația psihologică pe care scriitorul a mai expus-o, observînd încordarea de voință a Luparului. Adesea, practici ezoterice și superstiții acoperă fenomene naturale, ca în *Lacul rău* sau, mai cu seamă, în *Șarpele Alidor*, poveste despre o țărancă ce moare de cancer abdominal, încredințată, ca și satul întreg, că a înghițit un șarpe adus în casă de copii.

Dar atitudinea cea mai convingător critică povestitorul o ia față de crezuri strămoșești, a căror dispariție în epoca noastră o narează magistral în *Ultimul Berevoi*. Fiarele muntelui, îndeosebi urșii, fac prăpăd în cirezile de vite a șapte sate. Cum armele de foc sînt ridicate de autorități, se recurge la puterea unui cunoscut vrăjitor, Berevoi, care se poartă strămoșește, în cap cu o căciulă de dac împletită din lînă. Acesta urcă în munte, dimpreună cu mai mulți flăcăi, supunînd o blană de urs unui ritual vrăjitoresc foarte complicat. Ritualul ține de ideea răpunerii simbolice a dușmanului. Blana descîntată e apoi expusă în fața cirezii, în care se află un taur fioros. Dar taurul privește nepăsător, ca și cum ar fi dispărut din el duhul „arhitaurului" invocat să-i dea puteri. Berevoi vede cu spaimă că magia nu mai lucrează, fiind azi trecută în „scule de fier". Cu conștiința că nu mai are în viață nici un rost, îmbracă el însuși blana de urs, umblă amenințător în patru labe, se ridică în picioare, în sfîrșit, provoacă în toate

felurile, pînă ce taurul, stîrnit, trăgînd după el cireada întreagă, îl ia în coarne, îl zdrobește în copite și rămîne cu căciula lui Berevoi într-un corn, în fruntea cirezii, care a trecut de asemeni peste trupul vrăjitorului. Înțelesul povestirii e limpede : moartea „ultimului Berevoi" semnifică moartea eresurilor și a magiei chiar în mediul primitiv, care le-a născut.

Materia povestirilor lui V. Voiculescu, înțelegînd prin aceasta suma de motive din proza sa, e însă mult mai bogată. Cultivînd situația rară, el o află în mediile cele mai felurite. Vînători, pescari, călugări, țărani, tîlhari, hoți de cai, magicieni și intelectuali își perindă concepția și deprinderile de viață, fără să se poată zice că autorul preferă pe unii și respinge pe alții, ideea lui artistică fiind selectarea situațiilor extraordinare, oriunde le-ar găsi. În privința vieții călugărești, ca și Calistrat Hogaș, care se oprește reverent la un Iovinadie, dar și satiric la ceata îmbuibaților din Pîngărați, V. Voiculescu evocă în *Ispitele părintelui Evtichie* atît pe un alt sfînt Antonie, care, spre deosebire de acesta, caută și își administrează tentația, neîmpăcîndu-se cu „grasa și nedemna lene întru Cristos a înaltului cler", cît și pe cuvioșii desfrînați din enorma satiră antimonahală *Chef la mînăstire*. De Hogaș, cititorul își mai amintește cînd Voiculescu descrie muntele, deși fără retorismul înaintașului, mai sobru și numai cu preocuparea de cadru narativ, după cum evocarea străvechimii, a unei arhaități ce ne vorbește de începuturile lumii, îl face pe drept asociabil cu Mihail Sadoveanu. În amîndouă cazurile, însă, noul mare povestitor însumează aceste valori conaționale în sinteza proprie, deplin originală prin împerecherea mentalității tribale cu intelectualismul modern. El este astfel scriitorul care a dat povestirii românești o altă vîrstă literară, și nu e nici o îndoială că proza lui narativă, într-o bună traducere, și-ar croi un drum în literatura universală.

La capătul lungii sale cariere de scriitor, pe care am urmat-o pas cu pas în introducerea noastră critică, și la o vîrstă de om cînd impulsia creatoare e firesc să-și mai piardă din puteri, V. Voiculescu, debitînd gîlgîitor

Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare... și numeroasele povestiri, din care se tipăresc acum numai două volume (*Capul de Zimbru* și *Ultimul Berevoi*), și-a încununat opera cu o neașteptată erupție de vitalitate artistică. El seamănă cu acele trunchiuri de copaci australi, adevărate coloane dorice, dar foarte înalte, care, după însemnările unor oameni de știință ai anumitor expediții de explorare, se ramifică și înfrunzesc numai la înălțimi suverane, legîndu-și în cer coroana lor supremă.

Spiritul critic românesc a împlinit o sută patruzeci de ani de existență.

Primele lui afirmații, lingvistico-culturale cu Heliade Rădulescu și progresist-sociale cu Dinicu Golescu, au avut în vedere crearea unor condiții proprii de cultură și civilizație modernă. Gustul public, stîrnit și educat de traducerea capodoperelor literare europene, fie clasice, fie romantice, a fost preocuparea de căpetenie a lui Heliade și Asachi ca premisă necesară literaturii naționale. În ciuda culturalismului ei uneori destul de confuz, această inițiativă a reprezentat mișcarea dintîi a spiritului nostru critic.

Dar generația lor european-culturală, după atingerea scopului propus, făcu loc acelor bărbați care, ajunși la conștiința literar-creatoare, după vălul cotropitor al traducerilor și al imitațiilor străine, își cerură mai întîi lor înșile o literatură originală. Ei își îndemnară astfel compatrioții să descopere sedimentul adînc al motivelor de inspirație, ce așteptau să fie extrase din istoria națională, din folclorul și din tot ceea ce le constituia identitatea particulară a etnicității lor. Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, C. Negruzzi și Alecu Russo, primii doi participînd de asemenea direct la întemeierea României moderne, dar toți patru susținîndu-și cu scrieri proprii idealul literar comun, au dat așadar spiritului critic și deopotrivă literaturii noastre orientarea specific națională, consecință binecunoscută a romantismului. Animatori și, în măsuri personale, autori ai unor evenimente istorice, cum au fost Revoluția de la 1848 și Unirea de la 1859, acești mari bărbați își împliniră nu numai misiunea pe care și-o asumaseră, dar hotărîră dialectic și progresul decisiv al criticii noastre literare. Căci, împotriva direcției lor fecunde, din care

nu lipsea ideea de valoare estetică, numeroşi scriitori, mărginindu-se să fie specifici în materia operelor, fără a se îngriji de valoarea artistică, se înmulţiră peste orice măsură, copleşind spaţiul spiritual de epocă.

Atunci, în această confuzie generalizată, Titu Maiorescu, tînăr profesor instruit metodic în şcolile europene, se înapoiază de la studii strălucite şi aşterne temeliile estetice ale criticii româneşti. Prin gust artistic şi vocaţie teoretică, el este Boileau sau Lessing al literaturii noastre. Îmbibat de cultură occidentală şi mai cu seamă de atmosfera idealismului filozofic german, nu însă fără a-şi fi însuşit mai întîi, în gîndire ca şi în expresie, claritatea latino-franceză, Maiorescu formulează cîteva principii de estetică generală şi, la adăpostul lor, curăţă spaţiul supraîncărcat de opere sentimental retorice; iar apoi, întîmplare rarisimă, căreia i s-ar putea zice pe drept cuvînt şansă a unei biografii de critic (dacă i-ar fi lipsit puterea de discernere a valorilor), el descoperă şi asistă activ formarea primilor mari clasici ai literaturii noastre: Mihail Eminescu, Ion Creangă şi I. L. Caragiale. Spirit dogmatic mai mult din nevoi oportune, criticul îşi va supune singur dogmatismul estetic gustului său infailibil şi, înmlădiindu-şi dogmele provizorii după realitatea operelor, ce avea să mai apară, fie şi părînd a-şi uita rigoarea iniţială, va consacra cu o autoritate fără pereche pînă azi toate valorile literaturii române de pînă spre 1910, exceptînd pe Macedonski.

Al doilea critic important de la sfîrşitul secolului trecut, opus prin formaţie marxistă orientării filozofice a lui Maiorescu, deşi el însuşi ideolog saturat de sociologism, este C. Dobrogeanu-Gherea. El introduce în judecata literară criteriul „luptei de clasă“ şi, consecutiv, ideea de binefacere socială; după cum s-a recunoscut însă mai tîrziu, fapt exemplar, Gherea instituie la noi critica de analiză. Studiile sociologului marxist asupra scriitorilor timpului sînt primele cercetări mai adîncite ale meşteşugului scriitoricesc şi, ca analist, Gherea va fi urmat chiar de cei care în viitor se vor depărta de ideologia lui sau o vor ignora. Şi totuşi, după consolidarea criticii de analiză, nici doctrina socială a criticului nu va rămîne neînsumată de generaţiile secolului al douăzecilea.

Este adevărat că direcția estetică a lui Maiorescu va fi practicată pînă la exces și chiar împotriva lui Maiorescu însuși de Mihail Dragomirescu, al cărui gust, spre deosebire de al maestrului, era deficitar ; este adevărat că E. Lovinescu, maestrul criticii dintre cele două războaie mondiale, în tovărășia cîtorva mai tineri comilitoni, dacă nu discipoli (Perpessicius, George Călinescu, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu), va apăra frumosul literar și libertatea lui de evoluție modernă împotriva asaltului turbat al obscurantismului fascist. Și este tot atît de adevărat că influența acestor „spirite libere" ca și, pentru cîțiva dintre ei, acțiunea lor, durează încă și lucrează asupra timpului prezent, punînd în vedere adevărata tradiție a criticii noastre literare.

Dar această tradiție, în perspectivă fidelă, este dublă. Paralel cu direcția estetică, punctul de vedere gherist, scuturat de dogmatism, s-a dezvoltat de asemenea într-o tradiție mereu activă, deși disimulată uneori. Din teoria sociologică a artei și literaturii, generația următoare reține imediat nevoia de a determina științific creația literară. Și dacă factorul de clasă socială s-a schimbat uneori în acela de comunitate națională, concepția deterministă n-a subzistat pentru aceasta mai puțin. Sub forme derivate, provenind în mare parte și din scientismul lui H. Taine, Nicolae Iorga o va aplica în ample studii de istorie literară, militînd totodată, poate prea cu înverșunare, pentru puritatea vieții țărănești, după cum nu va fi absentă nici din activitatea descendentului mai direct G. Ibrăileanu, pentru care însă aceeași clasă rurală își impune, deși încă romantic, realitatea el nedeghizată idilic. Numele criticului „poporanist" face necesară de asemenea observarea că maiorescianismul și gherismul, în cîte unul dintre atributele lor principale, sînt preluate de succesori cu totul neașteptat : gustul estetic și analiza critică trec nu la urmași imediat legitimi, ci se încrucișează pe drum, gustul apărînd indiscutabil la antimaiorescianul Ibrăileanu, iar analiza la anti-gheristul Dragomirescu.

În sfîrșit, odată cu încheierea celui de-al doilea război mondial, noile condiții sociale au favorizat recrudescența ideilor lui Gherea, nedisimulate de această dată ; și

azi, după un timp de exclusivism sociologic, o tînără și numeroasă generație critică se îndrumează chiar fără să știe, către sinteza deplină a celor două tradiții ideologice, care susțin împreună istoria criticii noastre literare. În vederea acestei noi poziții, criticii momentului de față primesc un ajutor neprețuit de la înaintașii atît mai vechi, cît și mai noi. Mai întîi, Maiorescu și Gherea îndeamnă ei înșiși să nu fie continuați cu exclusivism, cum au făcut Dragomirescu pentru primul și sociologiștii de după ultimul război mondial pentru al doilea. Nici unul dintre ei nu iese pînă la urmă de sub controlul realității. Estetica idealist filozofică a unuia se corectează în timp prin empirismul critic condus de gust, iar estetica sociologică a altuia își interzice deducția ultimă prin conștiința exactă a marginilor ei.

În ceea ce privește pe Maiorescu, situația este cît se poate de limpede : se cunoaște bine distanța, pe care și-a impus-o cu timpul față de unele dogme estetice de tinerețe. Cu totul paradoxal pentru o cultură, în care există o practică îndelungată a criticii sociologice, Gherea pare a fi mai puțin cunoscut. Studierea lui atentă ar fi descoperit la el un text edificator : înfățișînd pentru cititori orientarea criticii sale, Gherea insuși îi și fixează limitele, afirmînd că cine înțelege sociologismul ca un tipar, care ar conține și explica natura întreagă a fenomenului literar, acela este, cu propriul său cuvînt, un „eretic". Prin urmare, atît Maiorescu cît și Dobrogeanu-Gherea au atras din timp atenția asupra posibilelor excese doctrinare, prin care critica s-ar frustra singură de rezultatele ei practice. Acesta e și primul îndemn la sinteza actuală a maiorescianismului cu gherismul.

Al doilea îndemn vine de la înaintașii mai recenți. Criticii dintre 1920—1940, cărora din motive diferite li s-a zis „estetizanți", tocmai fiindcă se opuneau exceselor doctrinare, fie estetiste, fie sociologizante, au făcut primii pași pe drumul însumării ambelor tradiții. Misiunea criticii actuale, în perspectivă istorică, este desăvîrșirea sintezei dintre maiorescianism și gherism, începută încă de acum peste treizeci de ani în cultura noastră, ca dovadă sigură a organicității criticii românești. Istoria în-

sășl a spiritului nostru critic conduce tînăra generație într-acolo.

Oricum, personalitățile dominante ale acestei istorii rămîn mai întîi Maiorescu și Gherea, pentru a fi fundat împreună, deși divergenți, dubla tradiție a criticii românești, iar apoi E. Lovinescu și G. Călinescu, care, alături de alții, au inițiat conlucrarea sintetică a celor două tendințe paralele, au promovat la nivel european spiritul cercetărilor critice și au întrebuințat, fără fixație dogmatică, metodele cele mai diverse ale studiului literar.

CRITICA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ DINTRE 1920—1945

Organizarea materiei noastre istorico-literare pe secole continuă să rămînă chestionabilă. Dacă se poate vorbi cu îndreptățire de patru secole de literatură română, nici unul, privit mai de aproape, nu începe și nu încheie o vîrstă spirituală distinctă. Trecerea de la o sută de ani la alta este mai mult *o răspîntie decît un prag*. Tendințele ultime ale secolului încheiat persistă un timp în secolul următor, iar cele de început ale secolului deschis pot fi recunoscute ca mai vechi. Ca să dăm de orientări deosebite, nu hotarul dintre două sute de ani, totdeauna controversabil, ci acela, stabilit de A. Thibaudet, al „generațiilor" aceluiași secol pare mai real. O astfel de subdivizare a secolului XIX, de exemplu, ar duce însă la riscul contrar al pulverizării și, în orice caz, al strîmtării perspectivei istorico-literare, ceea ce pînă la urmă se vede a fi tot atît de arbitrar ca și lărgirea ei la sute de ani. Căci niciodată înlăuntrul aceluiași moment literar, nu lucrează numai o singură generație, fiind totdeauna prezente și active două rînduri de scriitori. Între „secol" și „generație" e, deci, de luat în seamă ca mai consistent un al treilea termen, necalendaristic și variabil în cuprinsul lui istoric, care mărginește perioadele de creație ale unei noi orientări spirituale. Întîmplător, asemenea perioade pot coincide cu cîte o epocă bine fixată în istoria poporului. Așa se întîmplă că vorbim cu toții de literatura română „dintre cele două războaie mondiale". Dar ceea ce dă unitate perioadei n-are nici o legătură cu războaiele între care o încadrăm, unitatea venindu-i de la două generații și, mai cu seamă, de la puterea lor comună de creație. Contemporane, fără nici o explicație plauzibilă, poezia, proza narativă, teatrul, critica și eseistica se concurează

remarcabil și fac afirmații comparabile în ordinea creației cu acelea ale perioadei „junimiste". Mișcarea criticii literare dintre 1920 și 1945, întrucît se referă congener la strălucitele creații ale timpului, va dovedi atît excelența momentului, cît și obiectivitatea limitelor lui istorice.

Criticii literari cei mai de seamă de pînă la 1920 erau la noi Mihail Dragomirescu, Nicolae Iorga, G. Ibrăileanu și E. Lovinescu. Nu numim, firește, pe nimeni dintre adepții acestora, cum erau, de pildă, Ion Trivale față de Dragomirescu, D. Tomescu față de Iorga și Octav Botez față de Ibrăileanu. Numai Lovinescu, mai tînăr decît ceilalți trei, nu avea încă nici un conmiliton sau discipol. Dar influența pe care o exercitaseră ei pînă atunci e mai puțin însemnată decît aceea care îi formase pe toți. Cu o fidelitate nuanțată individual, ei continuaseră două tendințe critice, al căror antagonism umpluse sfîrșitul secolului anterior. În timp ce N. Iorga și G. Ibrăileanu se arătau urmași ai învățăturii lui Dobrogeanu-Gherea, concepînd determinist critica literară, indiferent dacă determinismul primului era istoricist, iar al celuilalt — social, Mihail Dragomirescu și E. Lovinescu urmau direcția estetică a lui Maiorescu, fiind tot atît de indiferent că unul se comporta dogmatic și altul — impresionist. Preluarea, deși în chip foarte personal, a maiorescianismului și a gherismului, este astfel neîndoielnică după 1900 și ea pune în vedere cît de șters, cît de convențional este hotarul de timp dintre sfîrșitul unui secol și începutul altuia, în privința, cel puțin, a criticii literare.

Deosebit cu totul se înfățișează 1920, deși nici el nu trebuie luat anual, ca valoare istorico-literară absolută, ci doar ca reprezentînd lustrul imediat următor primului război mondial (1918—1923). În acești cinci ani, critica noastră literară își trăiește, după momentul Maiorescu-Gherea, al doilea moment decisiv. Fără să dea loc unei noi controverse tot atît de semnificative, ea conține fapte de încheiere a activității criticilor determiniști și primele orientări contrare mai fecunde. În adevăr, N. Iorga și G. Ibrăileanu, pînă în 1920 și cîțiva ani după aceea, își strînseseră sau își vor mai

strînge în volume activitatea trecută. Atras de la începuturile sale de istorism, N. Iorga era de mult autorul *Istoriei literaturii române în secolul XVIII* (2 vol., 1901), căreia îi adăugase *Istoria literaturii religioase a românilor pînă la 1688* (1 vol., 1904), *Istoria literaturilor romanice* (3 vol., 1919), urmînd să mai tipărească peste cincisprezece ani *Istoria literaturii române contemporane* (2 vol., 1934). Cît privește critica literară propriu-zisă, aplicativă și îndrumătoare, contribuția fabulosului istoric se afla, de asemenea, în vechi volume ca *Schițe de literatură românească* (1892), *Lupta pentru limba românească* (1906) și *O luptă literară* (2 vol., 1914).

În jurul aceluiași an 1920, un sfîrșit de carieră critică e tot atît de semnalabil la G. Ibrăileanu. În afară de *Spiritul critic în cultura românească* (1900), de *Scriitori și curente* (1909), de studiul retras din comerț asupra lui *Al. Vlahuță* (1912) și *După război: Cultură și literatură* (1912), criticul „poporanismului" nu va mai semna nici un nou volum de apreciere sau îndrumare literară.

Deși mai puțin clar, nu altul este cazul lui M. Dragomirescu. Zicem mai puțin clar, fiindcă, autor al *Criticii științifice și Eminescu* (1895), al *Esteticei unită cu studiul literaturii române contemporane* (1901), al *Teoriei elementare a poeziei* (1902), al *Dramaturgiei române* (1905), al *Teoriei poeziei cu aplicare la literatura română* (1906) și al altora, Mihail Dragomirescu va continua să-și înmulțească titlurile de lucrări după 1920, cu *De la misticism la raționalism* (1925), cu *Știința literaturii* (1926) și mai ales cu *La science de la littérature* (4 vol., 1928—1938). Dar activitatea lui, pe lingă orientarea mai mult la estetica teoretică decît aplicată (ceea ce o îndepărtează într-un fel de critica literară), se va susține pînă atît de tîrziu doar cu reformularea binecunoscutei sale metodologii și estetici „integraliste". De vreo idee nouă, ca și în cazul lui N. Iorga sau G. Ibrăileanu, nu mai poate fi vorba nici la el. Toți trei își adunaseră sau continuau să-și adune în volume și cel mult, cum face M. Dragomirescu, să-și recapituleze sistematic activitatea de pînă atunci.

Momentul este în general atît de gospodăresc, încît chiar E. Lovinescu, aflat abia la mijlocul drumului critic, consideră nimerit să privească în urmă. El însuși, care va fi între ceilalți singurul spirit activ, cu deveniri în adevăr noi privind conceperea operei literare și a studierii ei, deveniri noi atît față de confrații mai vîrstnici, cît și față de sine, își reorganizează totuși ca „ediții definitive" vechi volume din 1906, 1909, 1910, 1915 și 1916, reapărute sub titlul unitar de *Critice* (vol. I, II, III și IV, 1920 ; vol. V, 1921), retipărește în 1925 primele sale monografii *Grigore Alexandrescu* (1910) și *Costache Negruzzi* (1913), cărora le adaugă *Gh. Asachi* (1921), dar mai cu seamă culege articole curente din revista *Sburătorul* în seria de *Critice* (vol. VI, 1921 ; vol. VII, 1922 ; vol. VIII și IX, 1923). Cu aceste ultime patru volume, prezența lui E. Lovinescu devine în cultura noastră literară singura forță agentă și ea se va afirma ca atare prin noi idei critice față de ale celorlalți și chiar față de ale lui, de mai înainte, precum și printr-un număr de însemnați urmași și conmilitoni.

Dar greșit s-ar înțelege prin aceasta absența mai vîrstnicilor M. Dragomirescu, N. Iorga și G. Ibrăileanu din dezbaterile momentului. Ei vor rămîne de asemenea prezenți, toți trei polemizînd aprins cu același critic de la *Sburătorul*, deși între ei nimic altceva, în afară de adversitatea față de Lovinescu, nu mai aveau comun. Iar voința de îndrumători, care li se extenuase ca acțiune reală, dacă nu ca manifestare, consta numai din negarea afirmațiilor lovinesciene. Astfel Dragomirescu, la reviste ca *Ritmul vremii* și *Falanga*, le va combate sau va inspira combaterea lor sub specia „gongorismului" noii literaturii promovate de Lovinescu ; Iorga le va trage la răspundere în *Cuget clar* pentru „imoralitatea" aceleiași literaturi ; iar Ibrăileanu la *Viața românească* le va contesta ca fiind în afara ideii de „specific național". Nu e locul să înfățișăm aici dezvoltarea acestei întreite polemici. Ea umple deceniul 1920—1930 și prin N. Iorga și alții continuă pînă în 1940, fără ca totuși acțiunea critică a lui Lovinescu, decisivă prin noi opere proprii și totodată prin apariția

unei generații cu orientarea lui, să poată fi împiedicată.

Exceptabilă în această privință este numai activitatea lui G. Ibrăileanu de la *Viața românească*, revistă reapărută după primul război mondial. Într-un spirit eclectic, care uneori îi contrazice convingerile privind „poporanismul" și „specificul național", el publică în revista sa pe mai toți scriitorii de literatură nouă ajunși la notorietate, ceea ce reprezintă practic o contribuție sigură la progresul nostru literar. Iar pe lîngă apreciabila deschidere a gustului estetic, criticul *Vieții românești*, față de Dragomirescu și Iorga, rămași fără continuatori mai de seamă, putea crede într-un adevărat succesor. Acesta era Mihai D. Ralea. Spirit mobil, asociativ și lucid, înclinat filozofic și ispitind totdeauna cu strălucire literară ceva sociologie, ceva psihologie, ceva antropologie, ceva estetică și multă, poate prea multă, politică, Ralea participă la polemica „specificului național" și, după legea amatorismului său multiplu, nu va ocoli tocmai eseistica și critica literară. Scriitori străini ca Tolstoi și Proust, români ca I. L. Caragiale, Sadoveanu și Arghezi îi vor da prilejul unor observații noi, de reală percuție, arătînd ce critic însemnat ar fi dobîndit literatura noastră, dacă Ralea ar fi avut de asemenea, între atîtea însușiri excepționale, puțină mediocritate aplicativă. Conformat divers și nestatornic, el a frustrat deci de un viitor imediat pe însuși Ibrăileanu, care în privința continuării atitudinii critice e în epocă tot atît de neurmat ca și Iorga și Dragomirescu.

În același timp, față de stagnarea sau cel mult sistematizarea ideativă a celorlalți, E. Lovinescu evoluează remarcabil. Rămas impresionist, cum debutase, în felul lui Anatole France și Jules Lemaître dar desfăcut, poate prin Emile Faguet, de diletantismul primei tinereți, de care se lepădase fără declarații încă de pe cînd combătînd „sămănătorismul" și „poporanismul" stabilea raportul exact dintre materialul întîmplător al unei opere și valoarea ei estetică, criticul de la *Sburătorul* face acum al doilea gest de directivare literară, promovînd ca și exclusiv „literatura nouă". Mai întîi, el

identifică și formulează principiul „muzical", care naște această literatură, pe care o adaugă realizărilor simbolismului european. O obiecție istorică se ridică de la sine: momentul european și chiar românesc depășise estetica propriu-zis simbolistă, adică muzical verlainiană, fiind declarat „modernist", ceea ce reprezenta o altă estetică, dincoace de cea simbolistă, încît Lovinescu concepea destul de restrictiv categoria de „literatură nouă". În orice caz însă, pe urmele desigur ale abatelui Bremont, dar în prelungirea ideii proprii de muzicalitate latentă a stării de poezie, el compulsează conceptul de „inefabil" poetic, care va dobîndi cu timpul la noi o circulație teoretică chiar abuzivă. Totuși, dacă în teorie criticul putea fi văzut oarecum ca retardatar, practica profesională ni-l arată dimpotrivă ca valorificator asiduu al oricărui nou poet. Arghezi, Blaga, Barbu, Philippide, Vinea și mai toți contemporanii înnoitori, de la Camil Petrescu și pînă la un Simion Stolnicu, sînt comentați cu o simpatie critică, e adevărat, variabilă, dar totdeauna evidentă. Și simpatia față de „moderni", declarată la *Sburătorul* prin instituirea cultului pentru „poetul necunoscut", ia chiar aspectul dezinteresării de „clasici", către care criticul păruse bine orientat în tinerețe prin formație umanistă și monografiile amintite.

Ceea ce îl redirecționează acum atît de ferm este ideea subînțeleasă, dacă nu explicită, că literatura progresează indefinit, că linia ei istorică e neintrerupt ascensivă și că prin urmare scriitorii fiecărei epoci, ca să existe au și dreptul și datoria de a inova. Urmărind numai mișcarea ideativă, care arată pe critic în vie evoluție față de adversarii cu cariera încheiată, n-ar fi de nici un folos imediat contestarea, oricît de îndreptățită, a felului „enciclopedist" de a concepe ca indefinit progresul literar. Mai utilă expunerii prezente este observația că Lovinescu, începînd să dea literaturii noi o întemeiere ideologică, se află singur în plină dezvoltare. La această dată, adică după seria celor zece volume de *Critice*, impresionistul din *Pașii pe nisip* ai debutului, renunțînd la comportarea stilistic diletantă ca și la vechea convingere despre vanitatea convingerilor, nu însă și la legi-

timitatea impresionismului în critica literară, trece de asemenea la o fermitate în idei de-a dreptul dogmatică. În adevăr, impresionismul dogmatic este noul lui stadiu de evoluție, pas actual care nu se mai face pe nisip ca altădată, ci pe roca stabilă a unei ideologii.

Pînă să vedem aceasta din plin, e locul să menționăm de asemeni prefacerea stilului său critic. Căci noile convingeri lucrează în primul rînd asupra propriei lor formulări ; și de unde fraza lovinesciană, știută ca elegantă și oarecum indecisă, felurit sugestivă, dar vătămată intern de un anume scepticism al cunoașterii, se compunea odinioară din frumuseți cam de toaletă și din moliciuni calculate, devine deodată foarte atentă la altă menire și anume la menirea de a exprima adevărul. Stilul ia de aceea forma afirmației directe ; deși încă sugestiv la necesitate, se abstractizează neologistic ; curgerea în voie i se densifică, după tipare de sintaxă latină, în unități eliptice ; și aptitudinea de a cuprinde o cît de complexă personalitate artistică în cît mai puține cuvinte i se propune exemplar. Lovinescu ajunge astfel să reprezinte a doua vîrstă a stilului critic românesc, după prima, maioresciană, a cărei durată chiar o va depăși. Cu lapidaritatea noului fel de a scrie, atenuată uneori numai ca să-i sporească puterea de convingere și demonstrația prin desfacerea ei în silogisme, el își susține atît arta polemicii și a microportretisticii sale, cît și întreaga dezvoltare ideologică, la care revenim.

Așadar, după Lovinescu, scriitorul modern „inovează", fiind în felul lui un revoluționar care stîrnește o anumită reacțiune. Ca să dea autoritate ideii, criticul putea ușor s-o sprijine pe exemple numeroase, străine sau naționale. Dar, ajungînd la situarea istorică a scriitorilor români din trecut, formarea societății însăși îi apare ca rezultat dialectic al opoziției dintre forțele „revoluționare" și cele „reacționare". Civilizația țării noastre nu are altă lege. Cu atît mai convingător va fi dreptul scriitorului modern la inovația revoluționară, cu cît s-ar putea vedea că însăși societatea ni s-a format din însumarea unui întreg șir de revoluții. Fostul impresionist, dogmatizat în apărarea literaturii noi, e adus astfel să fie sociolog. Și E. Lovinescu își construiește din nevoi es-

tetico-literare o sociologie, dacă nu cu totul nouă, putindu-se spune că avea antecesori pe un Xenopol sau mai ales pe un Zeletin, oricum coerentă și solidară cu orientarea lui literară, scriind *Istoria civilizației române moderne* (vol. I, 1924 ; vol. II-III, 1925). Liberalistă în concepție, deci antijunimistă, opera sociologică a lui E. Lovinescu a fost intreprinsă ca intemeiere obiectivă mai largă a ideilor lui despre literatura nouă. Pe această bază își va așeza neîntîrziat întreaga concepție literară. *Istoria literaturii române contemporane* (vol. I-II, 1926 ; vol. III, 1927 ; vol. IV, 1928 ; vol. V — neapărut ; vol. VI, 1929), cuprinde tot ceea ce gîndise și mai gîndește criticul în legătură cu creația literară. Ca și în cazul *Istoriei civilizației*, nu e necesar să analizăm sensurile noii lucrări și cu atît mai puțin dezbaterile de epocă, la care au dat loc. E destul să reținem ca factor al inovației moderne „diferențierea" individuală și în același timp „sincronismul" european, concepte ce vor lucra activ asupra gîndirii unor noi critici români, spre deosebire de altele, ca superioritatea prozei obiective și urbane față de creația lirică și rurală sau chiar ca multdiscutata „mutație a valorilor estetice".

Dar ideea cea mai convingătoare este la el disocierea valorilor artistice de materia indiferentă prin care ele se exprimă. Criticul o formulează și o reformulează atît de insistent, încît nu e nici o îndoială că o vede ca singură purtătoare a evoluției literaturii noastre moderne și ca semn al progresului critic. După antijunimismul sociologic din *Istoria civilizației...*, cu *Istoria literaturii...*, urmată de digestul din 1937, E. Lovinescu se află din nou lîngă Maiorescu, combătînd recrudescența unei vechi confuzii. Autoritatea lui Maiorescu redevenind decisivă, criticul modernismului va găsi oportun să alcătuiască o compactă monografie în două volume, *T. Maiorescu* (1940), un studiu privindu-i urmașii pînă la zi, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943), precum și alte cercetări referitoare la activitatea membrilor mai de seamă ai „Junimii". În această luptă de eliberare a esteticului, mai ales între 1930 și 1945, el are alături un număr apreciabil de tineri discipoli și conmilitoni. Căci, dacă față de Dragomirescu, Iorga și Ibrăileanu, care își încheiaseră

activitatea propriu-zis critică, deşi continuau unii să polemizeze, Lovinescu dovedeşte o propulsie evolutivă clară, el este şi singurul între ei care se vede urmat de spirite critice excepţionale.

În ordinea debutului lor, noii critici, care mai întîi însoţesc şi apoi concurează acţiunea lui E. Lovinescu, se numesc Perpessicius, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu şi G. Călinescu.

Numindu-i numai pe aceştia, nu înseamnă că erau singurii. Orientaţi estetic, deşi mai vîrstnici, sînt de asemenea, în epocă, Paul Zarifopol şi D. Caracostea. Zarifopol e un fin diletant, care preschimbă nuanţa unei opere în culoare de fond. „Amuzament“ îşi numeşte el categoria estetică preferată, în care Dostoevski poate foarte bine sta alături de Cocteau. De altfel literaturile străine şi îndeosebi cea franceză îi sînt mai familiare decît literatura română, despre care scrie doar incidental. Disociaţia şi paradoxul, negarea adevărului admis şi afirmaţia arbitrară, cu alte cuvinte originalitatea intuiţiei critice şi demonstraţia fără consecinţe îl preocupă pînă la a convinge că nu avem a face cu un critic profesional, ci numai cu un literator strălucit. Cu totul opus firii diletantice a lui Zarifopol, D. Caracostea e în epocă un profesor grav, pedant şi îndrumător. Debutînd mai cu seamă ca folclorist, studiile următoare îl duc la consideraţii critice foarte ample, sud-est europene, apoi la cercetări genetice, mai tîrziu la analize retorico-stilistice, pentru ca pînă la urmă, după ce va vorbi şi de o critică „funcţională“, tot folclorul să se dovedească, prin monografii asupra „baladei“ şi „doinei“, a-i fi mai propriu. Temperamente străine unul faţă de celălalt, Zarifopol ţinînd prea mult la gratuitatea actului critic, iar Caracostea fiind dimpotrivă prea amator să instituie indiferent ce formulă a criticii literare, amîndoi rămîn de aceea pe de marginea puterilor active ale epocii.

Criticii de acţiune evidentă şi prelungită aparţin noii generaţii, care porneşte de pe poziţii lovinesciene. În măsuri şi cu diferenţe personale, formaţi prin contact modelator cu cel puţin două dintre marile culturi europene, ei practică o critică aplicativă asupra literaturii timpului în recenzia săptămînală şi în eseul generalizant,

inițiază reexaminarea scriitorilor clasici în sinteze monografice, întreprind studii de erudiție literară, compun ediții critice savante, cîțiva devin autori ai cîte unei istorii literare și toți participă sub o formă sau alta la marea dezbatere dintre „politic“ și „estetic“ a deceniului 1930—1940 ; participă toți, bineînțeles, în chipuri foarte personale, fiindcă — dacă este să punem nuanțele particulare — primii doi, Perpessicius și T. Vianu, se țin în afara polemicii deceniului. Naturi deosebite, amîndoi sînt temperamente neprielnice luptelor literare. Perpessicius are felul său, bine cunoscut, de a se comporta critic ; el era un spirit elegant, purtat de mișcări ca și dansate, binevoitor, complimentos, variantă critică a *Indiferentului* lui Watteau, care s-ar plimba printre luptătorii timpului. Este atît de antipolemic în firea lui, încît la rememorarea unei sute de ani de la nașterea lui Maiorescu se abține să-și exprime punctul de vedere asupra primului nostru mare critic, dînd mai tîrziu explicația că Pentapolin (cum își zicea de circumstanță) nu este un temperament polemic. Și toată lumea, crezîndu-l pe cuvînt, nu l-a ținut de rău pentru aceasta. În ceea ce-l privește pe Vianu, el, cum s-a zis, era de foarte tînăr un om bătrîn ; mai elevat spus, era un spirit cu vocația ideilor de la 18—19. Această vocație îl situa, nu pe un punct chiar extraterestru, dar oricum dincolo de vîntul turbat al oricărei actualități. Ca să se aplece asupra cîte unui scriitor, acel scriitor trebuia să fi ajuns cu piscul lui pînă la înălțimea netulburată unde se situa el. Așa că toate lucrările lui de critică sînt întreprinse numai pe seama scriitorilor, dacă nu clasici, cum era Eminescu, în orice caz pe cale de clasicizare, valoarea lor fiind stabilită de un consens unanim. Antipolemismul lui T. Vianu era de ordinul suveranității. Dar atît Perpessicius cît și Vianu, deși necuprinși de iureșul momentului, rămîn pînă la sfîrșit fideli criticii estetice.

Ceilalți, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și G. Călinescu, aceștia erau, în deceniul de care vorbim, cauze agente, grăunțe de produs efervescență. Natura lor îi ducea irepresibil pe parapete. Pompiliu Constantinescu, preluînd într-un fel poate discutabil nu numai direcțiile, nu numai ideile lui Lovinescu, dar chiar sentimentele și

resentimentele lui, va înfrunta fulgerele unui N. Iorga, va combate pe G. Ibrăileanu cu argumentele maestrului, indispunînd pe oamenii de la *Viața românească*, de care o bună parte din generația lui se simțea însă foarte aproape. El se îmbrăcase astfel în resentimentele maestrului, dezvoltînd disputa specificului național dintre Lovinescu și Ibrăileanu, dispută cam fără sens, deși a dat pagini strălucite și în cazul unuia și în cazul altuia, totuși fără sens dacă este s-o examinăm în mobilurile ei, știut fiind că, după cum Ibrăileanu credea în necesitatea specificului național, Lovinescu însuși credea în aceeași realitate, în care se încadrează orice creație românească. Lăsîndu-i însă de o parte excesul cenacular, Pompiliu Constantinescu avusese de cu vreme fermitatea să dezumfle frazeologia lirico-filozofică a unei celebrități ca V. Pârvan, să combată în numele rațiunii misticismul haotic și să înlăture orice ceață formată în jurul valorilor estetice, indiferent că ceața venea din partea punctului de vedere social, sau a punctului de vedere naționalist.

Cît privește pe Șerban Cioculescu, născut polemist, fiu legitim al rațiunii, el a stăvilit devenirile acelei idei de epocă, pe care el însuși a numit-o „tracomania". Căci, la un moment dat, românii timpului [...] se voiau neapărat traci. Și publicistica vremii era plină de sentimentul noii origini, cu care unii români voiau să retragă romanilor onoarea de a-i fi procreat. Crîmul li se părea mai seducător decît Rîmul cronicarului. Ș. Cioculescu, cu o luciditate admirabilă și cu o polemică foarte eficientă, a făcut să stagneze această maladie momentană a spiritului românesc, a spiritului nostru public sau, cel puțin, publicistic.

Despre G. Călinescu e destul să amintim că, atît în *Cronicile mizantropului*, cît și în cronicile literare de la *Adevărul literar* (ca să nu ne mai referim la faimoasa *Istoria literaturii române*), el ilustra punctul de vedere estetic, disociat în judecata critică de valori extranee, cu care în opere se întîmpla totuși să coexiste ; prin temperament, Călinescu nu putea fi decît în mijlocul luptei, pentru că, fiind vorba de temperament, acest mare critic al culturii române, prin negația uneori sumară, dar cu o viziune totdeauna nouă, prin idiosincrasii tulburi, răs-

cumpărate de elanuri creatoare, prin impulsivitatea lui de ocupant, dar și de întemeietor, dacă pe unii scriitori i-a victimat, pe cei mai mulți i-a chemat la o viață portretistico-critică de unică strălucire. Alternîndu-și mînia nedreaptă cu seninătatea sublimă, criticul era un Attila care, între două bătălii, citea pe Virgiliu în original.

Deși așa de diferiți, cum s-a putut vedea pînă aici, Perpessicius, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și George Călinescu mergeau împreună, susțineau aceeași direcție critică, adică ceea ce era mai urgent în perioada aceea, eliberarea judecății estetice de valori întîmplătoare, chiar dacă erau congenere. Altfel nu numai la atît se mărginea activitatea lor. Opera fiecăruia în parte, pe durata ultimilor patruzeci de ani, s-a dovedit durabilă și sînt semne că ea nu va înceta curînd să fie în continuare materie principală de referințe critice. Cum însă, după cum s-a și văzut, scopul prezentării noastre este mișcarea criticii în perioada anunțată, cîteva fapte de ordin istorico-literar ne atrag mai degrabă atenția. Astfel Perpessicius, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și G. Călinescu, pe deasupra voinței proprii și uneori contra ei, pe deasupra conformației personale, cîteodată chiar personaliste, alcătuiesc în istoria literaturii noastre prima grupare de critici eminenți cu o concepție literară asemănătoare. Consistența grupării va fi cu atît mai evidentă, cu cît perspectiva în care sînt priviți se va lărgi. Văzuți din viitorul altor zeci de ani de acum înainte, ei vor apărea tot mai solidari prin orientarea comună. În adevăr, promoția lor preia de la E. Lovinescu densitatea stilului neologistic, deschiderea la literatura modernă, ideea de progres literar, bunul gust, impresionismul dogmatic și direcția estetică. Și nu numai atît. Lovinescu reprezintă de asemenea în critica noastră un început de sinteză metodologică. El așază premise de mare și fructuos viitor. Scriind monografia *Maiorescu*, criticul descoperise că întemeietorul criticii analitice la noi este nu Maiorescu, ci Dobrogeanu-Gherea. Pe de altă parte, în *Istoria civilizației...* și *Istoria literaturii...*, impresionistul, de la care numai așa ceva nu era de așteptat, trece la nevoia unui determinism al creației. Și cum în istoria criticii române îl

avem pe Dobrogeanu-Gherea, nu se poate să nu stabilim un raport între el și întoarcerea criticului impresionist către concepția deterministă a înaintașului, nu se poate să nu credem că Lovinescu ţintea, reprezentînd direcţia maioresciană, să o fuzioneze într-un chip oarecare cu ceea ce era fuzionabil din învăţătura lui Dobrogeanu-Gherea. Această critică completă, iniţiată de Lovinescu, va continua prin toţi noii critici. Generaţia lor, orientată estetic și totodată aplicată studiului literar, fructifică de asemenea sugestia sintezei maioresciano-gheriste.

Indiferent de dezvoltările la care vor fi duse individual, asumarea și continuitatea criticii lovinesciene dau grupării coeziunea ei internă. Şi, ca să-i precizeze conturul, intervine, ca a doua împrejurare istorico-literară, polemica deceniului, despre care am vorbit. Zicem „a deceniului", fiindcă termenii care o susţin sînt oarecum noi faţă de ceea ce se cunoaște din trecut; în realitate dezbaterea, în antagonismul ei ideativ, reactualizează disputa, veche de o sută de ani, între „estetic" și „inestetic" care se confundă de fapt cu însuși procesul de dezvoltare al literaturii române clasice și moderne. Şi cum eroarea, avînd mai multe posibilităţi filologice să se ascundă, decît are adevărul ca să se exprime, a reapărut după prima înfrîngere prin Maiorescu sub altă denumire, zicîndu-și „sămănătorism" și „poporanism", ea a continuat să se disimuleze filologic, de cîte ori noua mască i se uza; așa s-a ridicat din nou și rînd pe rînd ca „tradiţionalism", ca „ortodoxism", ca „misticism", ca „rasism", și în cele din urmă, către 1940, sub adevărata și urîta ei faţă, ca politică agresivă. E momentul cînd energumeni dau foc în pieţe publice scrierilor lui Mihail Sadoveanu, cînd Arghezi și Lovinescu sînt arătaţi cu degetul ca pornografi și iudaizanţi, cînd cîţiva scriitori cunosc chiar temniţa, iar strălucitei promoţii critice i se interzice pur și simplu continuarea activităţii printr-un „comunicat" public, motivat cu atitudinea acestei generaţii, „democrată și estetizantă". Politica reacţionară năvălea nemascată în cultură. Autorul comunicatului privind pe noii critici, D. Caracostea, care decreta incompatibilitatea dintre „democraţie" și „critica literară", sau ilegalitatea acestei coexistenţe, repeta la aproape o sută de ani gestul

de agresiune politică asupra culturii, prin care un A. D. Holban ceruse invalidarea mandatului de deputat al lui Maiorescu, fiindcă era „schopenhauerian“ ! Ceea ce nu ştia însă Caracostea era că el însuşi, expulzînd oficial pe aceşti critici de la *Revista Fundaţiilor Regale*, le stabilea identitatea de grupare activă în slujba progresului şi le autoriza în felul său destinul istorico-literar. Evident, ca să li se împlinească destinul, nu era nevoie de trista lui intervenţie. Activitatea fiecăruia în parte îi solidarizase încă de pe atunci cu termenul dialectic cel mai glorios al culturii române.

Pe de altă parte, opere exemplare de erudiţie şi creaţie critică (*Viaţa şi Opera lui Mihail Eminescu*, *Viaţa lui Ion Creangă* şi *Istoria literaturii române* de Călinescu, *M. Eminescu: Opere* de Perpessicius, *Arta prozatorilor români* de Vianu, *Viaţa lui I. L. Caragiale* de Cioculescu) configurează, dimpreună cu opera lui Lovinescu, excepţionala perioadă critică dintre 1920—1945, avînd vigoarea corespunzătoare creaţiei atît narative a lui Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Camil Petrescu şi Gib Mihăescu, cît şi lirice a lui Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Al. Philippide, Ion Pillat şi V. Voiculescu. Iar ca semn al organicităţii lor cu întreaga desfăşurare a culturii noastre, dacă puterea de a intui şi cîntări valorile estetice în sine îi face continuatorii unei temeinice tradiţii, influenţa asupra tinerilor timpului le asigură legătura cu forme viitoare de cultură.

Din acest punct de privire, mai cu seamă G. Călinescu se află în 1945 în situaţia lui E. Lovinescu din 1930 ; opere tot atît de însemnate îi amplifică evoluţia, scrisul lui reprezintă cea de-a treia vîrstă a stilului critic românesc şi un număr de discipoli proprii îi garantează durata acţiunii critice. Această situare ne scoate însă din unitatea de timp, căreia spunîndu-i-se „între cele două războaie mondiale“ am urmărit să-i evocăm numai dinamismul intern.

I

PE O PAGINĂ ALBĂ DIN „CRONICILE OPTIMISTULUI"

Un singur strop din apa mării pe limbă și unele conștiințe pot fi copleșite de vuiete cosmice : salinitatea, limpezimea, flora lichid vibrătoare și fauna gentilică sau pirată, rîurile interne și curenții verticali, munții și abisurile subacvatice, întunericul profund, dacă nu ca imagini vizuale, oricum ca orgă auitoare a concavității, ne mută identitatea. Cine s-a înecat într-un strop de mare e de presupus că va luneca îndelung visător pe *Cronicile optimistului* de G. Călinescu. Cartea aceasta conține bucăți scurte, jurnalistice în aparență, scrise în zeci de ani sub necesitatea publicării săptămînale, dar cuprinsul lor de poezie, de intelectualitate și cultură cheamă în mintea cititorului o mare operă de creație. În realitate, sînt cele mai nutritive mici eseuri scrise în cultura română și, din cît cunoaștem, dacă nu ni s-ar precupeți un credit mai larg, ele sînt unice în cultură. Talentul, diversitatea ideilor, scurtimea le fac proprii să se reconstituie din ele, cu degete experte, portretul numai al autorului lor și al nici unuia altul afară de el : sînt mici cuburi de sticlă venețiană diaprate, pe care însă mozaicarii, fie ei chiar meșteri ravennezi, nu le-ar putea compune decît în portretul aceluiași om. Culoarea lor, nuanță cu nuanță, duce gîndul ușor la cromatica spectrală a unei opere, față de care ele pot părea resturi sau superfluități de materie, nu însă fără să ateste același talent de scriitor și aceeași diversitate de idei. În privința talentului, calitatea lui neurmărită ca frumusețe aplicată, calitate nativă și irepresibilă, este eminentă în punerea adjectivului, cum era la Flaubert „genială", după opinia lui Proust, întrebuințarea adverbului. Fără să umble după el, folosindu-l de aceea rar, numai cînd simte nevoia să precizeze ideea, G. Călinescu îl aduce de la depărtări neașteptate sau îi dă o putere de propagare asociativă

pe care n-o limitează decît natura ideii ce exprimă. Munca de erudiție, în care autorul se simte aruncat de unele reacții sufletești, e arătată ca „monstruoasă". bancnota de inflație e „bufonă", gura unei pivnițe mînăstirești — „abisală" iar o crescătorie de porci îi revelează o speță cu „ritul acut și plin de reclamații". Relieful material este impresia dintîi a exprimării lui, fie că e vorba de un păianjen, de un cîine, de o pasăre, de Voltaire sau de idealele platoniciene. De aci, numărul imaginilor plastice care, genetic, dezvoltă și, stilistic, suplantează adjectivul. Distanța dintre idee, de o parte, și metafora corespunzătoare, de altă parte, cu cît ni se arată mai mare, cu atît e mai fulgerată de spiritul asociativ care le naște, aprinzînd totodată și imaginația cititorului. S-ar înțelege greșit, s-ar înțelege chiar contrariul adevărului, dacă cineva ar crede pe scriitor un fel de maestru al exercițiului stilistic. Stilul lui nu e rezultat sportiv, ci vibrație directă a unui sensorium care, vizual, se umple de contururi infraroșii sau ultraviolete, iar acustic — de amplitudini suprafluide. Celulele retiniene, ca și pe cele auditive, și le poartă în vîrful unor tentacule cercetătoare, extensibile și retractile după necesitate, ca la melci. Cu asemenea aparatură, deși cuvîntul e cel mai impropriu, scriitorul vede și aude genial, adică genuin, primigen, liber de memoria experienței anterioare, liber de orice automatizare a percepției. De aceea el revine adesea la idei și oameni care l-au mai preocupat, dar contactul, în fapt ca și în exprimare, e totdeauna actual și nou. Sensibilitatea i se refigurează de fiece dată ca și caleidoscopic în imagini care, privind lumea inanimată, nasc din nou aparența fenomenală sau numai o dilată surprinzător, avînd virtuți unice de portretizare, pentru ființe și îndeosebi pentru chipul omenesc. În adevăr, *Cronicile optimistului* conțin elemente de artă picturală care duc nemijlocit la colecția de portrete din *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide*, *Scrinul negru* și *Istoria literaturii române*, potrete apărute pe limita dintre real și fantasc, ca dintr-o sumă stilistică flamando-spaniolă. Dar și felurimea ideilor, aparținînd la numeroase domenii ale cunoașterii, leagă tot atît de strîns „cronicile" de opera cunoscută. În stîlpii de stejar și în talașul sau rumegușul din care s-au

înălțat, esența de lemn e una. Criticul, istoricul literar, omul de artă, esteticianul, moralistul, psihologul, sociologul, omul politic, ziaristul și, mai presus de toți, poetul afirmă în „cronici", cu neobosită forță de expresie, ca în opera întreagă a lui G. Călinescu, o mare neliniște și însetare gnoseologică. Nici nu se poate ști prea bine dacă ideile îi pot fi disociate de exprimare, atît de contopite se dau autorului însuși, ca într-un fruct miezul și forma, iar, pe de altă parte, atît de necesar și comandat este la el actul cunoașterii. G. Călinescu, după vorba lui Goethe despre un creator, este „o natură". Divers și tînăr însă, spiritul lui rămîne mereu nativ, deși în contact neîntrerupt cu produsele de cultură care, de regulă, sleiesc puterea de creație. Dimpreună cu Eminescu, el ni se pare exemplul românesc cel mai purtător al raporturilor creatoare, văzute de același Goethe ca reversibile, de la natură la cultură. Procesul e foarte asemănător cu schimbul de forțe formative, stabilit de clasicii marxism-leninismului, de la „bază" la „suprastructură". Și acest dublu curent de forțe opuse, care lucrează în sînul societăților ca și al personalităților creatoare, face ca viața și știința în opera lui G. Călinescu să se amplifice reciproc printr-o interacțiune, care originează concomitent forme de viață erudită și forme de știință palpitantă. Dar nu poate fi vorba acum de luminarea unei opere atît de largi, pe tot cuprinsul ei. Ca întunecimea din mijlocul cărei țîșnește culoarea vie a portretelor sale, creația lui G. Călinescu, alcătuită din lumini de toate intensitățile, ni se propune pe un fond de obscuritate. Pe lîngă acest fond, „cronicile" sînt de o limpezime eterică. Rivarol a spus despre Voltaire că seamănă cu un geamgiu : el duce în spate o povară de suprafețe transparente, care laolaltă sînt opace ; și Rivarol a înlesnit probabil formula faguetiană : „Voltaire — acest haos de idei clare". Pentru „cronicile" și opera lui G. Călinescu numai marea, limpede în pumni și obscură în adîncime, îi exprimă cea dintîi aparență. Dar pagina albă, pe care notăm aceste gînduri, s-a înnegrit de sus pînă jos, și chiar dacă ar mai fi loc oricît, în cele din urmă am încheia tot cu sentimentul că, scriind despre acest mare martor al construcției socialiste, ceea ce rămîne însă „c'est la mer a boire".

II

INSTINCTUL ARTISTIC

Ideea că George Călinescu aparţine categoriei universaliste de cultură, pe care o ilustrează după alte mari spirite româneşti, este deplin acreditată. Numele lui sporeşte o tipologie spirituală bine cunoscută, asociindu-se firesc cu altele ca Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu, I. Heliade-Rădulescu, B. P. Hasdeu şi Nicolae Iorga. Se înţelege că la fiecare dintre aceştia, deşi spirite felurit pluridirecţionate, domina o specialitate, dacă nu o orientare mai largă şi mai statornică, după cum Călinescu însuşi are totuşi o constantă în diversitatea preocupărilor, care îl aşază în rîndul marilor lui antecesori. Cantemir şi Iorga erau mai cu seamă istorici, Budai-Deleanu şi B. P. Hasdeu — lingvişti, iar Heliade Rădulescu — un filolog (în cea mai largă accepţie) pierdut repede într-un fel de himerism cultural.

Pînă să indicăm direcţia în care Călinescu privea mai predilect, e de spus un cuvînt despre factorii tipului universalist la noi. Că mai întii structura înnăscută a fiecăruia a hotărît o astfel de dezvoltare radială nu încape nici un dubiu. La toţi observăm aceeaşi nevoie de cunoaştere şi cercetare circulară, cu care nu oricine se naşte. Ei şi-au ramificat arborescenţa personalităţii lor după legea firească a trunchiurilor de copaci, care îşi construiesc coroane mai mult sau mai puţin rămuroase, care preexistau *in nuce* ca forme necesare. Ghinda conţine, cum zicea Eminescu, imaginea întreagă, deşi virtuală, a stejarului. Ineitatea tipului de personalitate, la oamenii de cultură şi numai la ei, trebuie oricum admisă. Dar mediul de viaţă este la rîndul lui factor tot atît de însemnat ca şi forma înnăscută. Căci, dacă stejarul răsare în apropierea imediată a unui perete de munte, coroana lui se va dezvolta mai mult lateral, în partea liberă.

Rezultă dar că spiritele universaliste, de tip arborescent, oricît le-am şti de preexistent necesare, sînt creaţiuni în aceeaşi măsură ale mediului de dezvoltare. În adevăr, ele au apărut mai deseori la începutul culturilor naţionale, cînd spaţiul cultural era destul de vacant, ca

să le solicite creşterea în direcţii numeroase şi chiar opuse. Culturile temeinic şi divers specializate sînt mai puţin propice apariţiei lor. În viitor asemenea personalităţi vor fi din ce în ce mai rare, în raport cu densitatea crescîndă a spaţiului cultural respectiv.

Cazul lui G. Călinescu, identic în privinţa multilateralităţii înnăscute, e diferit prin momentul apariţiei lui după ce cultura română s-a consolidat cu realizări de seamă în mai toate sectoarele. De aceea el n-are să inaugureze specialităţi necunoscute nouă anterior, ci numai să le cultive în subsidiar ca satisfacţie a tipului său de personalitate, dînd precădere ca nimeni altul constantei acestei activităţi. Dacă ar fi apărut cu o sută de ani mai de vreme, am fi avut un Călinescu istoric, lingvist, arheolog etc., după numele specialităţilor care nu existau încă în cultura noastră. Apărînd însă la vremea sa, el a fost în primul rînd un artist, un scriitor genial cu pornire firească la feluritele moduri artistice, îndeosebi literare, compensînd prin acestea ştiinţele către care cultura română nu mai avea ca în trecut atîta nevoie să meargă.

Despre calitatea înnăscută a simţului său variat artistic avem o amintire dintre cele mai semnificative. Să fi fost prin 1928—1930, cînd un prieten, cu soţia, se afla într-o seară acasă la el, care era de asemeni căsătorit. După masă, a urmat pînă în zori o noapte de petrecere intelectuală ; literatura timpului, artele plastice şi muzica disputîndu-şi la întîmplare atenţia convorbirilor. Într-o pauză, prietenul observă rochia gazdei, admirîndu-i-o în două cuvinte, nu însă convenţionale. Călinescu, suspectîndu-l din ochi de nesinceritate, dar părăsind numaidecît eroarea, şi surîzînd satisfăcut, cu policarul mîinii drepte întors spre piept, i-a spus : „Eu i-am conceput-o !“ Mai tîrziu, la o vorbă tot a prietenului despre frumuseţea unui abajur de tavan, tăiat fantezist şi pictat, tînărul amfitrion îi precizează cu acelaşi glas : „— Eu l-am făcut !“ şi din nou, despre o păpuşă plină de haz, ce sta rezimată de pernă : „Tot eu am făcut-o !“. Spre dimineaţă, a cîntat la vioară o bucată, celebră în epocă, de Wieniawski şi apoi alta de Drdla.

Prietenul avea să-i mai cunoască de asemenea plăcerea de a picta icoane pe sticlă după „glajele" transilvănene, de a restaura personal unele reproduceri de tablouri ale maeştrilor Renaşterii îndeosebi italiene, de a studia şi vorbi despre arhitectură, muzică şi dans (cîteodată putea fi văzut schiţînd pasul de menuet), în timp ce arta literară, poezie, proză (eseu şi naraţiune, apolog criptic şi simplu articol de ziar), teatru şi toate celelalte posibilităţi ale artei cuvîntului, avea să devină constanţa pluridirecţionării spiritului său. Puterea de construcţie sau reconstrucţie artistică era la el atît de dominantă şi statornică încît chiar într-o ştiinţă, cum este istoria literară, capătă la el însuşiri de artă autonomă. De curînd, o hotărîre a Consiliului de Miniştri i-a adăugat numele la titulatura Institutului de istorie şi teorie literară, pe care l-a condus de la înfiinţare pînă la moarte. Ştiinţa lui va mai putea fi şi a altora ; e greu de presupus însă că un alt director al institutului său va mai avea suflul cu care el a prefăcut ştiinţa literară într-un sector al artei respective.

Între Dimitrie Cantemir, Budai-Deleanu, Heliade Rădulescu, Hasdeu şi Iorga, întrupare a geniului literar, G. Călinescu îşi ilustrează tipologia spiritului prin instinctul artistic, a cărui polivalenţă înnăscută, dar şi favorizată de momentul apariţiei sale, îl deosebeşte de toate celelalte personalităţi congenere ale culturii româneşti.

III

EMINESCU VĂZUT DE G. CĂLINESCU

Patru ediţii din *Viaţa lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, în mai bine de treizeci de ani, cîţi sînt de la prima, n-au stins încă interesul public pentru biografia poetului. Generaţiile următoare îi vor aştepta la rîndul lor retipărirea din timp în timp şi e uşor de întrevăzut că nici un alt biograf viitor, chiar după răsturnarea clepsidrei veacului nostru, nu va mai repovesti vechea dramă

a omului în lume şi a românului în ţara lui, supunerea la acea dramă care, fiind mai mult a speţei şi a naţiunii decît a individului, s-a împlinit necruţător între leagănul de prunc din Ipoteşti şi sicriul din cimitirul Bellu.

Viitorimea va citi cu emoţia noastră rîndurile din *Masca lui Eminescu*, necesar revizuită pentru ediţia 1964 : „Eminescu era un român de tip carpatin, dintre aceia care, trăind în preajma munţilor, mai cu seamă în Ardeal şi Moldova de sus, sub greaua coroană habsburgică, cresc mai vînjoşi şi mai aprigi şi arată pentru încercările de smulgere a lor din pămîntul străbun lungi rădăcini fioroase, asemeni acelora ce apele curgătoare descoperă în malurile cu copaci bătrîni. El avea ca atare un suflet etic, simţitor la toate ideile şi sentimentele, care, alcătuind tradiţia unei societăţi, sînt ca grinzile afumate ce susţin acoperişul unei case, nefiind lipsit totodată de viziunea unui viitor mai drept. Nu nutrea nici o aspiraţie pentru sine, ci numai pentru poporul din care făcea parte, n-avea însuşirea de a alerga repede pe treptele vieţii spre a ieşi sus în fruntea scării, dar era cu atît mai îndîrjit şi mai muşcător în lupta pentru idei. Răzvrătit, cu o lipsă de prefăcătorie ruinătoare pentru om, Eminescu a fost un patriot înflăcărat şi un denunţător al mizeriei muncitorului rural, industrial şi intelectual, îndrăzneţ în numele ideii, sfios şi blazat în numele său..." Şi cînd cîte un alogen „încerca să atragă pe poet în jocul alunecător şi întortochiat al sofisticii, piciorul său sufletesc solid se împleticea iritat, obişnuit să se aşeze lat şi neted în hora sublimă a principiilor". Căci, la el, „puterea de a oglindi prezentul în vis, făcînd din el un cer întors şi fără fund, este enormă şi împiedică paşii tereştri. Eminescu era un lunatec sublim, în sufletul căruia visele creşteau ca nalba, acoperind şi colorînd priveliştea orizontală. Starea sa normală era cea vizionară... De aici un sentiment al răspunderii, un scrupul în toate actele, obstinat, improductiv, care îl fac inapt pentru viaţa publică, nepreţuit pentru cea intelectuală. În sfîrşit, sufletul său era alcătuit din roate enorme şi greoaie, ce o dată puse în mişcare se învîrteau cu duduit grozav şi implacabil".

De asemenea, neatinse de veștejirea în timp vor fi, între altele, rîndurile care încheie ediția încă din 1932 : „Astfel se stinse în al optulea lustru de viață cel mai mare poet, pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată, poate, pămîntul românesc. Ape vor seca în albie și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și cîte o stea va veșteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-și strîngă toate sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale“.

Numai o spirală de distilat esențe, cu tot atîtea inele ca în spiritul lui Eminescu, putea duce la aceste limpezimi. Unii admiratori ai biografului le-au dat ca rezultate firești ale științei lui documentare. Aceștia se și sperie cîteodată de tumultul de documente cercetate, care îi confiscă pînă la pierderea din vedere a piscului vecin cu mult mai înalt și tot atît de adevărat, deși nematerial. Întemeindu-se pe toate datele existente, G. Călinescu pare în adevăr a nu articula nici o afirmație fără s-o sprijine cu o cifră finală în parentez, care duce pe cititor la măgura arhivistică de la sfîrșitul biografiei. Cifra de susținere punctează astfel atît de sus și des narațiunea, încît s-ar zice că naratorul înaintează aerian pe un pod de dantelă și nu face un pas să nu simtă sub talpă pilonul nou pe care mai întîi l-a înfipt profund și solid în document. Ca sentiment, lucrul nu este neadevărat, dar, fără să se observe, el naște la oamenii cu superstiția „științei“ și „spaima“ informației acumulate, eroarea, după care Călinescu ar fi plecat de la baza documentară ca să se ridice apoi la imaginea poetului văzut de el. Pe cît este cu putință să deslușim mișcările creatoare ale unui spirit, răsturnarea succesiunii acestor două momente pare mai veridică, deși sau tocmai fiindcă lovește consecința ușuraticei asimilări a operațiilor spiritului cu cele materiale. Cum se poate vedea din orice pagină, pe Călinescu praful de arhivă nu-l dezgustă de confirmarea pe care ar ascunde-o, dar nici, răscolit fără necesitate, nu i-a dat vreodată înecăciuni de documentist. De aceea, e mai probabil ca el să fi citit feciorește opera poetului, să se fi compus cu ea într-un conubiu neștiut, fără de care nu există pe lume cunoașterea spirituală, și apoi imaginii limpezite printr-o astfel de cunoaștere să-i fi

căutat și găsit, în masa documentelor, pilonii de susținere. „De altfel, pentru a ajunge la sinteză trebuie să pornești tot de la sinteză“, afirmă autorul încă din *Postfața* primei ediții. E drept că *Viața lui Mihai Eminescu*, de la G. Ibrăileanu, căruia i se părea „monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat pînă astăzi“ poetului, și pînă la comentatorii ediției de azi, se admiră ca operă de artă, dar se analizează ca biografie „științifică“. Dacă nu s-ar uita prea des în analiză ceea ce este atît de răspicat în admirație, lucrul ar fi mai productiv ; s-ar ajunge direct la adevărul inițial de compunere, și prin el la mecanica de creație a oricărei opere de artă. Căci se știe azi, deși nu pe raza cea mai întinsă, că în practica exercițiului artistic se începe cu sfîrșitul. Nu e locul să urmărim conformitatea acestui procedeu pînă și în arhitectură, de unde poate sări obiecția superficială că nici un arhitect nu construiește mai întîi acoperișul. Încît nedespărțit de creația biografică a lui G. Călinescu, rămînem dar cu ideea unei intuiții suverane a vieții poetului și totodată cu ideea unei munci subsecvente de sprijinire documentară. Frumusețea este a imaginii concepute prescriptic și acreditată prin talent literar și selectarea expresă de material istoriografic corespunzător. Picioarele de pod sînt numai asigurătoare, fără să fie cu atît mai frumoase cu cît sînt mai solide. De aceea, de altfel, însuși autorul le semnalează cifric în parentezuri discrete, de cum își încheie cîte o afirmație, pentru ca pe subțirea lor indicație să poată scobori paianjenii istoriografiei pînă la cotloanele familiare, pe deasupra cărora însă cititorul, plin de frumusețea perspectivei, înaintează cu sentimentul zborului. Cifrele informative sînt încă politețea artistului pentru superstițioșii „studiilor solide“, de creditul cărora autorul avea dreptul să se dispenseze, cum presupunem că se vor dispensa edițiile următoare, lăsînd nearitmetizată curgerea narațiunii, în felul „causeriilor“ saint-beuviene care nu-și arătau, decît ca elaborat de nutriție, informația totdeauna monografică. Vorbim, bineînțeles, de acel timp cultural, pe ale cărui cadrane se va putea citi cu încredere ora certă, fără nevoia de a vedea prin ele în același moment, ca la vechi ceasornice demodate, mașinăria.

Alţi admiratori cred că rezultatele de frumuseţe ale biografiei ar sta în chibzuiala subtilă asupra diferenţelor ei faţă de biografia romanţată, foarte pe gustul anilor 1925—1935 sau romanul cu un erou literar cunoscut, cum au fost la noi iniţiativa repetată prin E. Lovinescu şi trilogia eminesciană a lui Cezar Petrescu. Ei sînt autorizaţi la aceasta de citate ale autorului însuşi. Biografia ca gen literar, spre deosebire de „romanţarea" biografică şi cu atît mai mult epicizarea vieţii unui artist, scrie G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, „înfăţişează pe un individ în depănarea existenţei lui ca exponent al unei virtuţi (citiţi : *puteri* — n.n.). Eroul sau geniul este un viteaz, un administrator, un cercetător, un artist... Viaţa eroului de biografie este ...*exemplară* şi are putere educativă, fiindcă oricît nu toată lumea se naşte cu geniu, oricine conţine în el sîmburele oricărei virtuţi, pe care-l poate dezvolta". Nici arta biografului, nu numai materia, nu e mai puţin deosebită de a romancierului : „Ceea ce mişcă în viaţa unui erou (de biografie — n.n.) nu e bogăţia de note sufleteşti, ci înfăptuirea pas cu pas a unei virtuţi care se desemnează de la început. Napoleon se naşte într-o insulă, ajunge după o fulgerătoare ascensiune mic guvernator în altă insulă, ca să moară pierdut pe o altă insulă. Napoleon e simbolul predestinaţiunii unui individ ales de pe o treaptă de sus a vocaţiilor. Mişcătoare într-o biografie este comunicarea seacă a treptelor fatidice ale unei existenţe. E de ajuns a spune : „François-Marie Arouet s-a născut la 21 noiembrie 1694, la Paris lîngă Pont-Neuf, ca un fiu al unui modest funcţionar la Palatul de Justiţie, pentru ca zguduirea sufletului nostru să înceapă. Este în acest prolog aşteptarea destinului uman în genere, care se va desfăşura după legile lui necunoscute. Şi tot astfel ultimele clipe ale unui erou ne mişcă, oricît de banale ar fi în fond. O viaţă s-a împlinit. De aici rezultă că biograful nu trebuie să facă nici o sforţare de a colora, ci numai să destăinuie simplu etapele unei vieţi. Curiozitatea noastră pentru destinul uman în genere şi admiraţia pentru virtutea dusă la o mare potenţă fac să vibreze totul. În biografie adevărul ajunge, dar nu e o condiţie în sine. De la adevăr sînt necesare numai aparenţa adevărului, tonul lui solemn."

Cîte un critic admiră aceste subtilități polemice pînă a le arăta ca semn neîndoielnic al „conștiinței estetice", al lucidității creatoare, al exactității ca și inginerești cu care zisa luciditate înlătură sau își asumă necesarul. Mai e un pas doar pînă la capcanele fabulei publice, de falsurile căreia G. Călinescu a ferit cu biografia lui pe Eminescu, dar care pe el îl pîndesc contemporan. Conștiința estetică existînd și avînd o rază a cărei lungime e de măsurat numai cu un studiu anume întreprins, ea nu poate fi pusă ca realitate la temelia talentului. Nici E. Lovinescu și nici G. Ibrăileanu n-au fost oameni lipsiți de conștiință estetică, deși primul schematizează pe poet în două romane, iar al doilea nici nu și-l propune narativ.

S-ar mai putea zice că „exemplaritatea" eroului de biografie e foarte asemănătoare, dacă nu identică, cu „tipicitatea" eroului de roman, că nimeni nu se „educă", nu-și învață conduita în viață nici din Plutarh și nici din Balzac, că ceea ce în biografie este „fatidic" în roman e ineluctabil, că nimeni nu se cutremură la citirea datei de naștere a unui om excepțional, dacă nu-i știe mai dinainte încărcătura destinului, că „sforțarea de a colora" e un păcat fie că l-ar avea Suetoniu, fie că îl are uneori Flaubert, că în sfîrșit „adevărul" strict, a cărui nevoie o simte biograful, fără să fie „o condiție în sine" decît ca „aparență" și „ton solemn", e însăși verosimilitatea care creditează ficțiunea romancierului. Dar afirmațiile acestea, sub orice aspect, sînt materie de discuție, și legătura lor cu conștiința estetică, și cu atît mai mult cu facultatea creatoare, poate fi foarte laxă. Mai informativ, decît dacă afirmațiile sînt sau nu controversabile, e faptul că autorul le formulează la bun timp *după* apariția biografiei. Bibliografic, ele apar în *Istoria literaturii române* din 1941. Abia presupuse de un rînd, două, în *Postfața* ediției 1932, deosebirile dintre arta biografului și a romancierului (fie ele chiar adevăruri definitive, cu putere de a semnifica o conștiință estetică) nu stau în vreun raport mai remarcabil de necesitate cu farmecul de necombătut al istorisirii.

G. Călinescu este un mare scriitor chiar de sicități genealogice. Unde construcția, la care lucrează, se folo-

sește de mortar sau simplă tencuială, țîșnește din loc în loc, pe interstiții nebănuite, flăcăruia jucăușă a talentului, mortarul iradiază și ferestrele oarbe văd. Măsura supravegherii de sine, a administrării acestui talent cu evidentă parcimonie, e chiar prea strictă, încît patetismul existenței lui Eminescu pare uneori, în experiențele fundamentale, oarecum asuprit. Cititorul simte continuu un fel de zăbală cu care biograful își strunește imaginația, fie și unde ar fi fost mai nevoie de năzdrăvăniile ei. E a doua politețe a acestui unic talent de scriitor român față de exigența „științifică". Și am fi gata să regretăm frînările, dacă din ele n-ar fi rezultat o sobrietate care, configurînd narațiunea întreagă, lucrează asupra curgerii ei în felul scocurilor ce dau apei strîmtorate un mai mare vuiet. Și e de crezut că asemenea dozări dezvăluiesc conștiința estetică mai curînd decît orice prescripții teoretice. Abținerea de la mijloacele literare proprii favorizează în adevăr impresia de nuditate biografică, desfășurarea urgentă a unui destin omenesc necesar, însemnat de tragism inexorabil, și apariția personajului Eminescu văzut întiia oară în determinările vieții lui.

Acest personaj este de copil, „o haimana sănătoasă", care fuge de la școală sau de la părinți, fiind readus cam cu arcanul ; băiețandrul, crud încă, are „instincte bărbătești", precoce, suspinînd literar după o ipoteșteancă robustă ; ajuns la Blaj „cu voluptățile tritonice" deprinse în „balta mare din pădurea de la Ipotești și Prutul de la Cernăuți", se scaldă zi de zi și face exhibiții sportive în Tîrnava ca „un rustic sănătos și primitiv" ce era ; „om al naturii, ființă inocentă și sănătoasă", împrietenirea cu Ion Creangă îi exprimă vitalitatea dreaptă, nestilizată ; el „ascultă de instincte" și ritmul activitate-odihnă sau nutriție-înfometare e, la un astfel de om, fără orar și aprig ; rurigen în practica vieții, dormind în fîn, pe cîmp sau într-un pat nedereticat cu săptămînile, mîncînd ce-i cade la întîmplare „ca un mistreț", primitivitea lui însemnează „întoarcerea la natură gen J.-J. Rousseau, fiindcă își găsea în această doctrină îndreptățirea instinctelor sale silvestre" de „animal sănătos cu simțurile externe indurate" ; cît privește conduita erotică, ca

devine prelungirea firească în alt instinct a naturii primigene, fiind îndeosebi o trebuință „fiziologică, o nevoie naturală de a trăi viața speței...“, „un mecanism reflex“ pus în mișcare de femeia nu „simbol cu aripi, ci o apariție concretă și tangibilă, minimum de cerințe vitale“, care se satisfac în „voluptăți robuste“, în „sărutarea frenetică și avidă“ cu înfățișare de „copulație vinovată ca o însoțire“, în „ardența fiziologică“, în „posesie și amplexiune“, totul avînd ca loc de preferință pădurea sălbăticiunilor, vegetația fabuloasă și complice.

Energia vitală, neatinsă de complicațiile vieții de oraș, se va descărca intermitent și eruptiv. Părăsindu-și brusc studiile gimnaziale din Cernăuți, pentru cîte o raită la Ipotești sau, mai grav, pentru însoțirea prin țară a unei trupe de actori, umblînd astfel prin lumea largă și luînd contact cu prima sa idee generală, care este comunitatea națională, Eminescu, ajuns apoi, din voința părintească, la studii superioare facultative în Viena, este „un spirit activ și ardent“ ; el devine promotorul contopirii a două societăți locale de studenți români, contopire care anticipează în mintea lui aprinsă unitatea tuturor românilor, propune congrese *ad-hoc*, agită idei ca „geniul național“, „Patria română“, „poezia populară“ etc..., organizează dimpreună cu Slavici comemorarea a patru sute de ani de la întemeierea mînăstirii Putna, la care ia parte prin reprezentanți mai toată suflarea românească, în sfîrșit noul Bălcescu se întoarce la studiile din Viena, unde continuă a trăi în duh național. Aceeași energie se vădește după strămutarea studiilor la Berlin și reîntoarcerea la baștină, în activitatea de revizor școlar și gazetar ; revizorul e un spirit absolut care bate două județe, se lovește de nepăsarea autorităților, constată starea jalnică a învățămîntului, întocmește rapoarte întinse asupra neajunsurilor școlii timpului, dar mai cu seamă asupra concepției lui organistice a vieții de stat (rapoarte — se înțelege — neluate în seamă), se pune în conflict cu lipsa de conștiință a învățătorilor, a primarilor și prefecților, pentru ca în cele din urmă un proaspăt ministru liberal al școlilor să destituie pe revizorul atît de incomod ; ca ziarist la *Timpul*, Eminescu este doctrinarul politic, social, economic și cultural al unei organizații conserva-



toare, aceasta fără nici o legătură cu crezul înflăcărat al poetului ; este de „o vehemență spumegătoare“, lovind în liberali, și cîteodată, cu marea lui aprindere, chiar în patronii năuciți de concepția și viziunea salariatului lor, afirmă împotriva complicației politicianiste a aparatului de stat, ideea reorganizării pe temei de „muncă productivă“ și dîndu-și seama din ce în ce mai exact de îndîrjita netrebnicie a realităților societății, se aruncă din disperare practică în utopia unei idile patriarhale.

Puterea combativă fiind de văzut deopotrivă în marea hărnicie intelectuală, de copil, din mica bibliotecă românească a lui Aron Pumnul, dar hărnicie îndeosebi a adolescentului la cursurile universitare și în bibliotecile Vienei și Berlinului, G. Călinescu observă, contemporan, la zdravănul fecior de moldovean, însingurări subite, retrageri misterioase din grup fie în locuri neumblate, fie în stări de absență meditativă ; tînărul și adultul foarte activ trecea deseori prin scurte eclipse ale voinței și afirmației practice, „plutea abstract peste volubilitatea tuturor“, cu „firea sa abstrasă“ cădea la tulburătoare degradări igienice și vestimentare, „fizionomia sa transformă în indiferență și moliciune un dispreț acut“ pentru înconjurime, el își scria operele proprii „închis în casă“ și „într-o absență desăvîrșită din lumea înconjurătoare“, stînd „la masă sau pe marginea patului,... absorbit, defunct în gîndurile sale“ ; biografului îi apare ca evidentă „firea însetată de absolut a poetului“, „viața lui elevată și abstractă“, care îl pietrifică în fixități contemplative pînă la a-i trezi interesul pentru științe exacte ca fiziologia, chimia și chiar pentru calculul diferențial al detestatelor, altădată, matematici ; dar starea de hipnoză, de absorbție intelectual vizionară, care îl desparte tot mai mult de nevoile imediate, îl extrage cu totul din ordinea practică, poetul preschimbîndu-și organismul întreg într-o retină enormă, pe care se mișcă aerian „hora sublimă a principiilor“ ; energia țărănească de altădată face în el un salt de transmutație și, devenită exclusiv activitate spirituală, e de văzut acum în mari construcții fantastice ca și în mari liniști transcendente, fiindcă „Eminescu era un lunatec sublim“ iar „starea lui normală era cea vizionară“.

Această imagine complex biografică, la apriția în primă tipărire a *Vieții lui Mihai Eminescu*, a trezit indignarea filistină. Autorul a fost acoperit de observări nedemne de a fi luate în seamă, multe chiar injurioase, pe care însă, din fericire, trecerea timpului le-a înecat. Singura de luat în seamă este aceea care, neajungînd la intuiția profundă a dramatismului acestei imagini de poet, dar și trecînd vinovată peste solida ei bază documentară, îi afirma pieziș arbitrarietatea. După cît se știe, „arbitrar" însemnează „nou și neîntemeiat". Dincolo de întemeierea arhivistică a cărei adîncime și întindere urmau să fie singure convingătoare, cititorul, ca să-și descurajeze reaua voință, ar fi avut la îndemînă tradiția critică eminesciană, constituită prin Gherea și Maiorescu. Criticul socialist afirmase limpede că poetul era în alcătuirea lui intimă o fire „vitală" și că numai nedreapta întocmire a societății îi deviase procesul de creștere ; ideea gheristă trăda imaginea latentă, după care Eminescu era un copac tropical care cu tulpina viguroasă crescuse în sus pînă la un metru și ceva de sol, dar bătaia neîntreruptă a alizeelor îi culcase creșterea în unghiu drept. Gherea opusese astfel pe „decepționat" chipului pesimist și incontingent maiorescian. După criticul Junimii poetul era însă un spirit făcut din liniști înalte, din transcenderi suverane ale vieții, din încremeniri impasibile, din mîndria în sfîrșit de a înflori inuman peste patimi vremelnice, ca un fabulos nufăr singuratec care, sugîndu-și lumina printr-o iluzie de rădăcină din nămoluri profunde, neagă întunecimea și zbaterea apelor. Dreptatea totală n-o avea nici Maiorescu, nici Gherea. Fiind deopotrivă de exclusiviști, erau amîndoi dogmatici, cu deosebirea numai că dogma unuia idealiza, iar a celuilalt sociologiza. Dar dreptate parțială era atît în vitalismul originar al unuia, cît și în atemporalitatea celuilalt. În orice caz, energia vitală și puterea de dezinserție din ea sînt idei critice tradiționale și G. Călinescu, ca să le ridice din starea lor de rudimente portretistice contradictorii, le fundamentează biografic și critic cu referințe crucișe de la viață la operă, și de la operă la viață, ceea ce adăugîndu-se la întinsul sprijin „documentar", le credibilizează neîndoielnic în *portretul eminescian*. Adevărul însă, pentru cine

își rezolvă astfel aparența de neveridic, este că nu „știința" biografului, deși fără pereche, intervine decisiv, ci acea facultate, inanalizabilă în sine și evidentă abia în mișcările ei, căreia îi zicem facultate creatoare. Ea operează cu puterea de a vedea adînc și de a exprima plastic reacțiunile intime ale conștiinței, de a intui relațiile omenești de rînd și extraordinare, cum sînt neuitate pagini de compunere a poetului cu antipodicii Maiorescu și Creangă, de a fixa mobilitatea vieții, și nicăieri puterea de creație nu e mai evidentă decît în conduita ei pe spațiul devenirii lui Eminescu, din fire aplicată activ lumii externe, fire transcendentă și impasibilă. Transferul de vigoare de pe planuri inițial fiziologice și practice pe planuri speculative, de la înălțimea cărora, finalmente, se surpă turnul minții românești celei mai înalte, e perspectiva de glorie nestinsă a acestei biografii.

Viața lui Mihai Eminescu însă, cum autorul își avertiza cititorii, „nu este decît temelia pe care se ridică cercetarea asupra operii lui". În adevăr, biografia e urmată în cîțiva ani de *Opera lui Mihai Eminescu* în cinci volume (I, *Filozofia practică, Filozofia teoretică*; II, *Cultura, Descrierea operei*; III, *Descrierea operei* (urmare); IV, *Cadrul psihic, Cadrul fizic, Tehnica*, V, *Analize, Eminescu în timp și spațiu*). Dintr-un punct de vedere, întinsa cercetare constă nu numai într-o sinteză critică nouă, despre care va fi vorba mai jos, dar și dintr-un fel de ediție comentată și antologică a imensului material manuscript neinterpretat niciodată, de la depunerea lui la Academie, integral și metodic. Studiul direct al manuscriselor a fost prilej de excerptare a unor nebănuit de mari frumuseți și, întrucît lucrarea, privind compuneri părăsite de poet, urma să se dezvolte oarecum arheologic, studiul devine „o refacere organică a tabloului spiritului creator al lui Eminescu, ...unind cu linii, ca în reconstrucțiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte". Peste un timp criticul va simți necesar să ducă studiul „izvoarelor" mai departe, să-și sprijine rezultatele pe referințe bibliografice complete, să sistematizeze mai strîns materia și chiar uneori să reinterpreteze teme și motive secundare. El publică astfel din nou *Cultura lui M. Eminescu*, *Izvoarele filozofiei teoretice a lui M. Eminescu* și *Studii eminés-*

ciene : Teme romantice, Cadrul fizic (în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, nr. 1—2 și 3—4, an. V, 1956 ; nr. 1—2, an. VI, 1957) precum și, pe lîngă alte ieșiri publicistice din familiaritatea neîntreruptă cu opera, în *Eminescu* (v. *Contemporanul*, nr. 24, 1964), sinteză comemorativă asupra universalității poetului. Editura pentru literatură anunță, pe de altă parte, că în curînd *Opera lui Mihai Eminescu* va reapărea în două volume [1]. Adaosurile și precizările de aparat critic, modificările puține ale percepției estetice sau eventuale contrageri, e de crezut că nu ating principiul nutritiv al primelor cinci volume, substanță medulară care hrănește încă pe toți noii critici contemporani.

G. Călinescu a creat din opera eminesciană îndeosebi manuscriptă, ca și din propria-i sensibilitate, un personaj ciclopic, al cărui ochi se mișcă pe o geologie păduroasă de munți și „tăceri pleistocenice". Imaginea critică, în gigantismul ei, se informează bineînțeles din vastele „proiecte" ale poetului foarte tînăr, proiecte care azi constituiesc fondul de „postume" al ediției Perpessicius, dar în aceeași măsură ea naște din binecunoscuta aspirație la grandios a criticului însuși. Poet și critic au deopotrivă optica dilatat romantică a lumii. În bigeminarea viziunii lor „Cosmul" apare „sub chipul enormei prăvelişti geologice", „codrul... e preistoric,... alpestru,... fabulos", în întunecimea lui colcăind „pînă la zdrobire cerbăria și furnicăria", natura copleșește pe om cu dimensiunea ei „primară", fie ca tumult tropical de viață, fie ca sterilitate boreală ; spațiile de interior înspăimîntă, fiind peșteri nepătrunse cu „porți uriașe, portale gigantice de stîncă prăbușite", care „duc în hale de marmură neagră", unde un Ali-Baba întunecos păstrează mirifice bogății minerale, iar arhitectura eminesciană „concurează geologia", clădește cu stînci și pune „cupole" pe unghiularitatea cetăților grece, frînge gotic în ogive și săgeți sau curbează în arcade orientale linia austeră a templelor egiptene : viziunea uriaș barocă aruncă în minuscul cearta de stiluri a unor catedrale, cum este Sf. Antoniu din Padova. Constanta de „urieșenie" a naturii, a inte-

[1] A apărut în seria *Opere*, vol. 12 și 13, E.P.L., 1969.

rioarelor şi arhitecturii nu e decît expresia „cosmicului" şi „eternităţii" ; percepţia dar a ciclurilor materiei ca „facere şi desfacere", exprimînd veşnicul „proces universal", umple opera eminesciană de tablouri cosmogonice şi eschatologice şi, cu acelaşi rost metafizic, ea populează meditaţia nu cu indivizi, ci cu „speţe" şi „regnuri", pierzînd formele temporale şi păstrînd eternele „elemente" ca pămîntul, apa, focul, alături de care iau loc, dintre valorile omeneşti, numai „geniul" şi „arta".

Nimeni, sperăm, nu va face eroarea să creadă că puţinele rînduri de mai sus au putut sintetiza toată cuprinderea exegetică a criticului ; ele au lăsat deoparte aspecte de complexitate, dintre care „cultura" poetului, cultura filozofică, social-politică, economică, ştiinţifică, literar-aristică şi lingvistică, deşi vădit orbiculară, nu e totuşi cea mai însemnată ; ele au trecut peste înregistrarea unor masive materiale de folclor autohton, pe care poetul universal le însumează de timpuriu, adăugîndu-le creator sintezei sale lirice ; ele n-au reţinut de asemenea intuiţiile noi şi numeroase din „analisele", la care criticul supune opera poetică tipărită antum. Limitarea este însă voită ; am izolat ceea ce, întîi, arăta mai izbitor suprapunerea imaginii critice peste imaginea biografică, al doilea, participarea criticului la gigantismul viziunii eminesciene şi, în al treilea rînd, asumarea acestei concepţii de epoca noastră.

În adevăr, imaginea critică pe care a construit-o G. Călinescu e ipostaza speculativă a energiei exprimată mai întîi prin imaginea biografică. Sub liniştea impersonală, schematizată poate mai mult de cititorii lui Maiorescu decît de Maiorescu însuşi, linişte fără nici o legătură cu ideea de repaus şi împietrire, criticul zilelor noastre a ajuns la tumultul reprezentărilor ideii de eternitate, la drama intim metafizică, în care se transferă pînă la urmă vigoarea biologică a poetului. Construit din aspiraţii proprii, Eminescu ne apare ca un neistovit arhitect de zări cosmice. Dar tumultul şi viziunea lui „colosală" sînt de cercetat nu numai pe baza elementelor operei, dar şi în raportarea la caracteristicile percepţiei critice, căreia i s-au dezvăluit. E cu neputinţă să ne închipuim un Maiorescu fără adăpost desfătîndu-se, în peisaj

rupestru, sub o rupere de nori. În estetica lui G. Călinescu, intemperia și grandoarea sînt elemente fundamentale. Va veni desigur acel timp cînd un cercetător va separa ce este eminescian și ce este călinescian în noua viziune despre poet. Pînă atunci, observăm numai că marea sărbătoare comemorativă a privit în toate felurile și îndeosebi pe poetul Eminescu creat de G. Călinescu.

Apariția altui Eminescu este taina unui viitor indeterminabil.

IV

G. CĂLINESCU ȘI SPECTACOLUL PERSONALITĂȚII

Dintre confrații de critică literară apăruți după Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu și E. Lovinescu, mai vîrstnici cu trei pînă la zece ani decît Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și subsemnatul, sînt la noi G. Călinescu, Tudor Vianu și Perpessicius. Tustrei erudiți propriu-zis și totodată erudiți ai impresiei artistice, ei stau bine alături, compunînd împreună conștiința estetică a unei generații. Grupați dinafară prin îndeletnicire și profesiune, ținuta critică îi disociază însă pe dinăuntru. Fiecare s-a manifestat după o alcătuire proprie. Nici unuia nu i-a lipsit identitatea lui, de cîte ori s-a aplicat unei materii comune. O anumită gesticulație intelectuală, comportamentul personal, adică acea sumă de acte reflexe, căreia, datorită puterii de a particulariza o personalitate, îi zicem „stil", i-a despărțit tipologic.

Astfel Tudor Vianu, în construirea ideilor, cultiva linearitatea edificiilor greco-romane. O latență parcă euclidiană era de presupus în inteligența lui. Expresia, privită analitic, îi era simplă, netedă și liniștită. Erudiția sa prefera alunecării curbe și impulsiei tumultoase mișcarea în linie dreaptă, frîntă numai pe mari unghiuri simetrice, iar argumentația nu i se abătea de la operația strict logică. Frazele i se urmau după reguli convenite în epoci de claritate a spiritului. Cuvintele se sfiau să-i



fie mai chemătoare decît suma lor în frază, după cum frazele înseși, ferindu-se să pară cumva manifestante, cu alte cuvinte neagitînd vreun fanion care să le semnaleze mai de departe, consimțeau fără constrîngere la frumusețea-sumă a perioadelor. Estetica unanimității era efectul ultim al disciplinei lor. Știind de mai înainte ceea ce avea de exprimat, pe Tudor Vianu ideile nu-l surprindeau de după cîte un cuvînt sau după vreo întorsătură a frazei ; el consemna pe îndelete rezultatul unui proces de gîndire încheiat. Prin eseurile lui de estetică și critică, se reprezenta la noi forma european-tradițională a prozei de idei. În condiția sa internă, acest critic provenit dintr-un gînditor era un „grec", un învățat al Greciei Mari, care transmitea modernilor, de pe un anumit punct al Europei, legatul ordinei spirituale. Stilizat impersonal, cu gestul vădit al dominației de sine, fără îngăduinți față de pitorescul și spontaneitatea proprie, care nu-i lipseau, la nivelul exemplarității, acest spirit, văzut în economia culturii române, ilustra tipul academic, reabilitîndu-l. Într-o epocă de anticlasicism, personalitatea lui Tudor Vianu, ca ideație și expresie, afirmă valori ce compun stilul clasic.

La Perpessicius, erudiția urmînd linia curbă a frazării, întoarse mai totdeauna asupră-și, pentru a scăpa din nou în mereu alte arcuri și ramificări ornamentale, după estetica parcă a conversației unui vechi salon occidental, erudiția însăși devine podoabă stilistică. Felul de a introduce chiar date bibliografice e grațios ca un pas de menuet. Decalcuri franceze de limbă în alternanță imediată cu sintagme românești desuete se învecinesc în același gust al prețiozității circumlocute. Criticul, pe lîngă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg, complimentos, are la șold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, al cărei mîner lucrat artistic cere o mînă fină și gesturi inofensive. În condiția sa internă, acest critic, mai mult sugerînd decît afirmînd, aparține secolului politeții și este poate ultimul european căruia îi stau bine, mai bine decît multora din epocă, peruca, jaboul, mînecuțele de dantelă și fundele de sub genunchi, pînă unde urcă ciorapii de mătase. E un gentilom al criticii literare. Iar dacă, pe alocurea, costumul lui scump nu

este cu totul indemn şi politeţea, foarte rareori cedantă, lasă să i se vadă uşoare iritaţii sau cîteodată chiar mînerul sabiei, faptul nu are de ce să ne mire. Ne aflăm doar în faţa unui orléanist, care, făcînd şi critică cetăţenească, a trebuit uneori nu numai să evolueze între pereţi de oglinzi versaillezi, dar să şi răscolească arhive prăfoase şi, în ani de revoluţie, să se şi şteargă pe lîngă baricade în flăcări, care i-au afumat şi ars parte din dantelărie. Efectul dintîi ca şi de pe urmă al conduitei sale critice este însă totdeauna de complicaţie delicată în stil rococò.

Cu G. Călinescu spectacolul de personalitate se schimbă pe de-a întregul atît faţă de T. Vianu, cît şi de Perpessicius. El e, în toate privinţele, biografic, socialmente şi psihologic, un *homo novus*. O energie primigenă, abundentă, impetuoasă, curgînd în direcţii multiple şi chiar opuse pe spaţii mici, părînd de aceea deseori tulbure, dar păstrîndu-şi limpezimea şi direcţia de curgere pe spaţii mari, energie decisă, prin debit şi violenţă, să inunde regiuni oricît de cuprinzătoare şi de înalte, demonstrativ şi aproape răzbunător, după legea morală, s-ar zice, a unui Rastignac al culturii sau a unui ocupant, ni se impune ca forţă cotropitoare. Valoarea permanentă la care ţinteşte şi ajunge temperamentul lui critic este monumentalul, totdeauna evident prin materia multă şi aprins pînă la urmă atît de amănuntul scăpărător, cît şi de însuşi stilul cantităţii. În limitele monumentalului, afirmaţiile critice, intuiţiile, impresiile, asociaţii, disociaţii, referinţa erudită, paradoxul, raţionamentele, sofismele şi mai cu seamă metaforele sar unele asupra altora, se încalcă, se asupresc, se acopăr şi reapar, luptîndu-se încolăcit şi alcătuindu-se astfel într-o impunătoare arhitectură de stil baroc. Asia fiind patria barocului, criticul acesta, care este şi un poet, un romancier, un dramaturg, un moralist şi un filozof, se înfăţişează, în condiţia lui intimă, ca un Gengis Khan, un asiat cu nostalgia cruntă a Europei. El vizează adesea, compensator, cîte o Acropole. Dar instinctul stilistic i se satisface de fapt pe frontoane dorice, pe care le copleşeşte decorativ cu salamîzdrele, cu caimanii şi dragonii familiari. Această imagine se poate obţine asupra lui G. Călinescu, din punctul de vedere cel mai înalt.

18 — c. 211

Privindu-l mai apropiat, personalitatea lui, în cuprinsul căreia asiatismul i se pacifică în momente de aticism, își declară întreaga complexitate barocă ; apar limpede substilurile care într-o alternanță liberă, distinctă, dar și combinată, își acopăr prototipul cu derivații și forme secundare. Pînă la redistribuirea lor în clase generice, impresia provizorie este de stufăriș stilistic. Contemplarea liniștită, ca să se așeze în conștiința privitorului, e mai întîi împiedicată de alarma percepției artistice. Un fel de spaimă intelectuală încearcă pe admiratorii acestei mari personalități creatoare, putîndu-se zice că spaima nu lipsește nici ca realitate și nici ca intenție din compunerea ei. În orice caz, numai trecerea pe lîngă cearta de stiluri arhitectonice pe care o susține pe acoperiș catedrala Sf. Antoniu din Padova trezește un sentiment asemănător. Ascuțimile ei gotice în același spațiu arhitectural cu volumele bizantine polemizează tăcut între ele ; rigoarea și simplitatea romană alături de boltitura masiv maurescă se desfid reciproc ; și fiece unitate, cu detaliile proprii, se înalță și stă un timp singuratică, deși vecină cu celelalte. Doar stăruința privitorului poate învinge, prin însumare, atîta diversitate. Căci, după o anumită familiarizare, înlesnită prin reveniri și reflexie, catedrala își clarifică metafora latentă, a cărei semnificație îi susține din ascuns felurimea tectonică : e o liturghie slujită pe acoperișul ei în mai multe limbi deodată și unitatea internă, prin care stilurile i se împacă, afirmă în cele din urmă un copleșitor sincretism religios, în expresie arhitecturală, al aspirației omului către divinitate.

Spectacolul personalității la G. Călinescu impune aceeași serie de atitudini, pînă să i se cunoască factorul intern, care îi originează complexitatea barocă. Factorul acesta nu e însă de natură ideativă și cu atît mai puțin statică. Dacă monumentele de arhitectură amintite pot sugera proporțiile și bogăția acestei personalități, aspectul ei dinamic de înfășurare și desfășurare continuă, de înălțare și cădere, de impulsie și revulsie, rămîne să fie arătat ca mai propriu și mai configurator. Mișcarea și tumultul, mai mult decît orice altceva, îi comandă conduita expresiei și îi pot aproxima natura intimă în chiar

schema ei generativă. Că în dinamism stă virtutea principală a creatorului, afirmația aceasta pare a ne feri de preocupări excentrice. Linia stilistică țîșnește limpede și dreaptă ca o urmă de proiectil cu traiectorie scurtă, dar neașteptat, deși tot dreaptă în noul plan, se întoarce cu aceeași viteză deasupra sau dedesubtul punctului de plecare, formînd numeroase unghiuri suprapuse ca o scară metalică ce duce la niveluri deosebite ; mereu imprevizibilă, ea se curbează în chip de secțiune de boltă și intră în largi spirale ascendente și descendente ce par schițe inginerești, înlăuntrul cărora s-ar putea zidi turle ; zigzagul mărunt duce la starea de vibrație diafană, pentru ca din nou energia, care o aruncă în cele mai felurite forme de mișcare, să străbată în toate direcțiile propriu-i păienjeniș, formînd figuri geometrice distincte ca patrulatere și cercuri, figuri care însă, animate de o demonie a imposibilului, încearcă să devină ceea ce nu pot fi, patrulaterele — cercuri și cercurile-patrulatere, în cadrul unui desen liniar, labirintic, în care cititorul se poate uneori pierde, dar din care autorul totdeauna sare cu grație și cu un surîs secret de performanță sportivă. Această complexă și nepotolită mișcare stilistică îndrumează atenția cercetătoare mai întîi la marea varietate de forme literare pe care le-a cultivat G. Călinescu, poezie, roman, dramă, critică, eseu, la care sînt de adăugat cercetări și chiar aplicații în toate celelalte sectoare de artă ca pictura, arhitectura, muzica, dansul și artele decorative, precum și înclinări notabile pentru științele naturale, morale, filozofice și politice, toate la un loc fiind forme desigur de sete gnoseologică și de imensă mobilitate intelectuală ; totuși, mai adînc, graficul labirintic al stilisticei lui indică sub numeroasele direcții de cunoaștere, teoretice și practice, cauza însăși care generează impresionantul spectacol de personalitate.

Văzută *in nuce*, dinamica personalității lui G. Călinescu rezidă în puterea creatoare a contradicției. De la întîiele manifestări publicistice, el își definește poziția proprie contrazicîndu-și epoca, contrazicîndu-și confrații de critică și literatură, pe contemporani, ca și pe predecesori, și în cele din urmă, dacă nu în primul rînd, contrazicîndu-se spectaculos pe sine însuși. E. Lovinescu, in-



tuindu-i exact mobilul adînc psihologic, credea că el joacă numai în raport cu opera critică lovinesciană. Se înşela. G. Călinescu era abia la începutul mişcării lui de diferenţiere faţă de tot ce reprezenta critica românească. Unele poziţii critice maioresciene, unanim acceptate, cum erau „beţia de cuvinte" (în oratorie) şi „imaginile sensibile" (în poezie) aveau să fie combătute, prima — cu forţa de creaţie a „elanului verbal", iar a doua — cu indicarea „imaginilor abstracte". Se înţelege că E. Lovinescu, fiind dintre contemporani personalitatea critică dominantă, el şi nu altul, în tot ceea ce afirmase despre literatura curentă, servea de reactiv noii personalităţi. Afirmase Lovinescu despre Hortensia Papadat-Bengescu, să zicem, că e un remarcabil „talent viril"? Călinescu va afirma că, dimpotrivă, scriitoarea e un „talent feminin". Faţă de critici de aceeaşi generaţie, ca Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu şi alţii, care deţineau cîte o cronică literară hebdomadară, în general impresionistă şi actuală, el va ieşi brusc din acest gen de critică, pentru a da activităţii sale şi criticii timpului, în studii masive despre scriitorii clasici, o îndrumare biografico-istoricistă. De asemenea, romanul contemporan acuza psihologismul infinitezimal pe bază de subiectivitate şi autoscopie în felul lui Marcel Proust, pe care la noi îl urmau atunci, cu caracteristici proprii, Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu; G. Călinescu va scrie el însuşi romane, dar formula obiectiv-balzaciană va fi noul teren de demonstraţie prin contrazicere. El işi cultiva astfel starea de conflict, pe toate planurile, cu orientarea de epocă. E însă de reţinut în primul rînd nu atît această conduită reactivă, deşi producătoare de opere importante, cît conflictul cu sine însuşi, care, ca mobil sufletesc, indică profunda necesitate dialectică a naturii sale. Cazul cel mai expresiv rămîne articolul de început de carieră critică, *De Appartione Angelorum*, apărut într-o revistă orientată mistic; la scurt timp, o altă publicaţie îi tipăreşte *De Disparitione Angelorum*, experienţa îngerească încheindu-i-se urgent.

Ar fi o gravă eroare dacă asemenea oscilaţii ar fi luate ca incoerenţe de gîndire, deoarece ele se dezvoltă totdeauna, la acest spirit conflictual, într-un spectacol

impozant de personalitate. Montaigne scrie undeva într-un eseu : „*Distinguo* c'est le membre universel de ma logique". Călinescu ar fi putut spune celor ce se construiau pe ideea de unitate absolută în gîndire : „*Contradicţio* este termenul unic al logicei mele". Este adevărat că aspectul iritant al mecanicei lui ideative nu lipseşte. Lui Maiorescu îi observă „îngustimea recepţiei critice", „estetica strîmtă" şi „lipsa de gust", fără să-l sperie că face afirmaţii contrare, în acelaşi studiu, că „a promovat infailibil toate valorile vremii" sau „acordă autoritate unor scriitori care s-au dovedit vrednici de această onoare". Tot astfel, „limba de idei" a lui V. Conta „e mai imaginativă decît a didacticului Maiorescu", totuşi acesta are „un talent de exprimare a ideilor excepţional", Conta fiind „filozof", dar Maiorescu fiind „mult mai filozof". Contradicţia ia deseori forma „criticii intestine", cum o numea Sainte-Beuve, apărînd pînă şi în forme lapidare : „o mare inteligenţă mediocră" sau „un mare scriitor minor". Acul indicativ al judecăţii critice vibrează cu o mare nelinişte şi agitaţia îl izbeşte de marginile cadranului.

Dar mişcarea contradictorie faţă de sine este însăşi puterea generativă a bogăţiei lui de personalitate. Ea se dezvoltă cu timpul în mari antinomii, ca impresionism şi documentaţie ştiinţifică, criteriu estetic şi criteriu biografic, natură şi artă, perechi de valori ilustrate cu opere masive şi totdeauna excepţionale, indiferent de genul căruia îi aparţin. Mecanica intimă a contradicţiei proprii îl poartă, în critică, la poziţiile intelectuale extreme. E paradoxal, ca în cazul „elementarului" Eminescu şi „rafinatului" Creangă şi e sofistic cînd, combătînd pe Maiorescu, pentru că ridiculiza strofa : „Talia-ţi înaltă şi subţirică,/ Ochii tăi negri de abanos,/ Mîna ta albă şi mititică /Fac din tine un cer sticlos", adaugă prin *ignoratio elenchi :* „Adică o femeie nu poate semăna cu cerul !" Iar în creaţia epică, aceeaşi mecanică spirituală se recunoaşte în personaje construite pe extreme psihologice şi artistice : caricaturi ale intelectualităţii şi aristocraţiei, precum şi tipuri ca Ioanide, imagine a absolutului artistic, sau ca Tudorel, imagine a absolutului politic.

Marele spectacol de personalitate Călinescu îl dă însă în retragerile lui din paradoxe, din sofisme, de pe extremele pe care îl aruncă mecanica contradicției ; și chiar cînd ajunge pe extrema opusă, operația graduală de corectare a primei poziții arată durata existențialistă, atît în meditația abstractă cît și în opera de creație propriu-zisă, durată în care e de văzut dinamismul patetic al acestei mari inteligențe creatoare. Pretutindeni, în opera lui de creație sau în studii asupra creației altora, e un *hic et nunc* existențialist, a cărui ardere se asociază ca intensitate cu arderea de pe toate pozițiile, fie și opuse. Aceasta e însăși atitudinea lui de artă și viață, cea mai decisivă. Căci la puterea de a gîndi și a simți genial, omul acesta, cu o personalitate contradictorie, dar totdeauna tumultuoasă și copleșitoare, a adăugat de asemenea voința de a trăi genial, după concepția existențialist-barocă a unui romantism enorm.

Sînt o sută patruzeci de ani, aproape, de cînd Goethe punea în circulație europeană conceptul nou, căruia el i-a spus *Weltliteratur*. El concepea această „literatură a lumii“ ca o suprastructurare a valorilor naționale, un fel de coroană pe care o susțin frunți multinaționale. Tot lui îi mai datorăm o noțiune, nu tot atît de nouă, mai mult reactualizarea unei noțiuni, cunoscută îndeajuns din Renaștere și chiar din Antichitatea greacă, aceea de „spirit al timpului“, *Zeitgeist*, cum îi spunea el. Acest spirit al timpului se putea recunoaște după aerul de familie al creatorilor ce lucraseră în aceeași epocă. De atunci, ambele concepte goetheene, fiind însușite unanim, au făcut în lume o carieră magnifică, în așa fel încît astăzi mai nu este cultură națională care să nu caute prin ele posibilitatea proprie de inserție în universal. Este de observat că mai ales literaturile tîrzii, apărute în lume după amintitele concepte, au tendința irepresibilă de a se semnaliza în cultura universală. Sînt culturi fără o concreștere organică, oarecum „forțate“ de ambianța de seră a epocii, și care, atrase de spiritul timpului, aspiră la forma de existență superioară prin integrarea lor în literatura universală. Evident, cînd reprezentanții culturilor zise minore vorbesc de valorile universale proprii, adeseori ei adoptă un ton foarte strident și vorbesc, cum se zice, sau mai exact, cum se spunea pe vremuri, *ore rotundo*, cu gura plină, cu vocea umflată. Este obiceiul oamenilor de statură măruntă să se înalțe din călcîie. Noi nu avem nevoie să ne sporim statura sau tonul. Dimpotrivă, spiritul critic cel mai riguros este mai profitabil culturii noastre decît orice declamație. De altfel, nici un alpinist nu urcă, țipînd de entuziasm, spre înălțimile la care aspiră ; el urcă, mai mult aplecat decît superb ; și, numai odată ajuns pe vîr-

furi, priveliştea limpede şi orbiculară se prezintă ascensionistului ca o recompensă. Vom încerca să urcăm după exemplul lui, în linişte, cu modestie, căutînd să vedem ce am putut aduce noi la patrimoniul literaturii universale. Totodată, în cele din urmă, sper să rămînem cu o idee limpede de ce este o valoare universală, cum se situează ea în absolut şi cum se situează în istorie. Şi, dacă va fi aşa, vom vedea la despărţire cît de inutile ar fi fost orice pneumatisme vocale sau frazeologice.

În conţinutul de valori al literaturii şi culturii româneşti, de cîte ori căutăm valorile noastre universale, dăm mai întîi peste spiritele universaliste. Ele formează o serie tipologică remarcabilă : Dimitrie Cantemir şi Stolnicul Cantacuzino, Ion Budai-Deleanu, Heliade Rădulescu, Hasdeu, Nicolae Iorga şi în cele din urmă, regretatul nostru confrate George Călinescu, aceştia constituiesc seria tipologică de care vorbim. Sînt spirite pluridirecţioniste : ei sînt scriitori, sînt oameni de ştiinţă, istorici şi lingvişti ; sînt moralişti, sînt poeţi, sînt dramaturgi şi mai în nici un domeniu în care s-au manifestat urma mîinilor lor nu s-a şters încă. Sînt printre ei personalităţi care au făcut ca numele de român să fie semnalizat întîia oară în cultura europeană. Dimitrie Cantemir, după cum ştim, era un poliglot, era un istoric, cronicar, dar cu o concepţie mult mai largă decît a celorlalţi, era un muzicolog, era un filozof, un etnolog, era un romancier, în a cărui *Istorie ieroglifică* mulţi văd începuturile romanului nostru social ; în sfîrşit această pluridirecţionare a spiritului lui Cantemir este valabilă în măsuri diferite, niciodată deficitare, pentru toţi ceilalţi pe care i-am numit, avînd fiecare, fireşte un mod propriu de compunere internă, un farmec irepetabil de personalitate. Dar pluridirecţionarea spiritului se menţine la toţi. Dacă n-am aminti decît faptul că Stolnicul Cantacuzino se află pe peretele universităţii din Padova alături de alte figuri ale nobilimii europene, care de asemenea, învăţaseră acolo, am şi avea sentimentul de mulţumire că încă din acea epocă s-a putut vorbi de un român. Cantemir, de asemenea, avea să figureze portretistic, deşi mult mai tîrziu, printre savanţii ale căror chipuri domină, ca un prezidiu spiritual, aula bibliotecii

Sainte-Geneviève din Paris, după ce mai întîi fusese din viață membru al Academiei din Berlin, ceea ce face aproape inexplicabil faptul că Voltaire va mărturisi lui Antioh Cantemir într-o scrisoare că nu i-a cunoscut opera. Dacă ne-am gîndi de asemenea la Hasdeu, care a putut îmbogăți lingvistica europeană cu idei proprii, dintre care „circulația cuvintelor“ a cunoscut o largă răspîndire — acest fenomenal erudit, care descifrează la Moscova cartea pe care au jurat cei mai mulți dintre cei 40 de regi ai Franței, *Le Livre du Sacre*, carte donată de a doua Republică țarului tuturor rușilor, Franța nemaiavînd ce face cu ea după revoluție. Această carte misterioasă, de a cărei taină se vor fi înfiorat regii Franței, jurînd la încoronare, Hasdeu o va descifra, descoperind, nici mai mult, nici mai puțin, că în ea se aflau niște biete rugăciuni în limba slavonă, scrise în alfabetul glagolitic. După Hasdeu, scritorul acestor rugăciuni fusese chiar un român, fiindcă unele desinențe, terminații de cuvinte slave, suferiseră modificări conforme flexiunii moldovenești. În sfîrșit, oamenii aceștia — și nu mai spun nici un cuvînt de marele Iorga, care este încă în memoria tuturor, sau cu atît mai mult despre Călinescu — oamenii aceștia au făcut în măsuri variate primele afirmații mai grele de cultură românească în Europa. Desigur, nu putem vorbi despre ei fără să nu-i menționăm ca un semn istoric al culturii noastre. Ei denotă o cultură tînără, nu — cum s-ar părea — una bătrînă. La fel s-a întîmplat cu alte culturi europene : tinerețea lor a produs astfel de personalități, și nu vîrsta înaintată. Ca să luăm numai cazul literaturii italiene. Dante și Petrarca sînt azi cunoscuți ca mari poeți, dar în zilele lor ei trecuseră mai întîi ca foarte mari cărturari. Petrarca avea o căruță cu coviltir și nu era tîrg european la care să nu fie prezent personal sau prin emisari. El călătorea în această căruță cu coviltir dimpreună cu toată biblioteca lui formată din cîteva sute de suluri, cum arătau atunci cărțile, deci *volume*. El era astfel în epocă un mult mai mare cărturar decît ne închipuim noi astăzi. Dar *Canzonele* lui au ajuns la glorie mult mai tîrziu și, făcînd o carieră lirică strălucită, au umbrit pe cărturar. Dante și Petrarca

semnificaseră şi ei ca savanţi tinereţea culturii lor. De altfel, pe plan european, lucrurile nu stau altfel. Personalităţi ca Erasmus sau Voltaire, ca Humboldt, tot aşa de pluridirecţionate ca şi acelea despre care am vorbit la noi, aceste personalităţi semnifică de asemenea vîrsta tînără a culturii europene.

Atari oameni de cultură, „monştri" ai erudiţiei, cum li s-a spus, au început de la un timp, şi anume după apariţia fenomenului de separare a funcţiunilor spiritului, să semene cu acele forme de viaţă, primare şi uriaşe, cu dinosaurii şi megaterii cuarternari. Şi asocierea lor a devenit posibilă şi semnificativă nu numai datorită proporţiilor extraordinare, dar şi pe baza destinului istoric comun. Căci, se vede, e o lege a vieţii ca microzoologia să învingă macrozoologia, şi animalul diferenţiat să aibă o victorie, prin om, decisivă, asupra animalului nediferenţiat. David nu l-a înfrînt pe Goliath, în istoria vieţii pe pămînt, numai o singură dată. Oricum ar fi, aceste personalităţi de tip erasmic nu lipsesc culturii române şi ele au făcut prima afirmaţie europeană de cultură românească.

Dar spiritele universaliste nu se confundă cu valorile universale ale culturii noastre. La acestea, ne conduce numai identitatea noastră în lume, ca neam, felul adînc şi permanent identic al românului de a-şi scruta viaţa şi moartea (proprie), de a se compune în atitudini estetice cu mediul cosmic, cu apa, cu piatra, cu văzduhul natal, cu istoria naţională : numai acest „aesthesis" carpato-dunărean e sorgintea noastră de valori universale. Privind din zbor cultura românească, ea ne apare cu cîteva vîrste, toate avînd o identitate remarcabilă. Această identitate o face să poată fi cuprinsă într-un singur cuvînt al dicţionarului critic : în „clasicism". Într-adevăr, cultura română s-a constituit unitar dintr-un clasicism popular, din clasicismul lui Eminescu şi Creangă, din clasicismul lui Sadoveanu şi Arghezi, aceştia din urmă aducîndu-ne la clasicismul socialist al zilelor noastre, care în mod deliberat, în mod conştient, îşi propune principiul clasic al lumii obiective şi modificarea raportului de la formă la conţinut, în favoarea acestuia. De asemenea, asumarea idealului de viaţă al obştei de către

fiecare scriitor în parte e altă normă clasicistă, care consolidează afirmaţia că ultima formă a clasicismului românesc este clasicismul socialist.

În privinţa clasicismului folcloric, nu e inutil să mai amintim că viaţa ţăranului reprezintă o însumare în viaţa obştei ? Ţăranul înţelege să trăiască, ştergîndu-se, pierzîndu-se, într-o valoare, într-o sumă, supraindividuală. El, dacă spune o vorbă mai răsărită, imediat retractează cu modestie : „aşa spunem noi ţăranii" ; dacă face o faptă prin care atrage atenţia lumii dimprejur, se corectează pe loc, spunînd : „aşa facem noi ţăranii". Voinţa de a trăi în obşte, este identitatea atitudinii ţărăneşti de viaţă, precum şi a atitudinii folclorice. Căci producţia literară a poporului nostru pune în vedere însăşi tehnica literaturilor clasice. Mai întîi, se poate vorbi de fixitatea formelor : basmul e în alcătuirea lui tehnică o mare „formă fixă" şi este interesant să se observe că, faţă de formele fixe ale literaturii culte, care sînt formele mici, formele fixe ale literaturii folclorice sînt formele mari, aşa cum le are basmul, iar în muzică simfonia. Basmul are un început, un mijloc şi un sfîrşit stereotip, personajele sînt reprezentative, au adică o tipicitate, o fixitate de nezdruncinat, şi ceea ce contează artistic nu este inovaţia în materialul propriu-zis al povestirii, cît inovaţia spunerii, basmul fiind mai mult decît o compunere, un componiment. De altă parte, proverbul are de asemenea, densitatea versului clasic, despre care de altfel s-a şi spus că are o ţinută proverbială, deci înrudirea nu e în nici un fel chestionabilă. Aşa cum se spune la noi : „apa trece, pietrele rămîn", poetul clasic francez spunea : „La valeur n'attend pas le nombre des années". Aceeaşi densitate, acelaşi gnomism, atît în versul clasic, cît şi în proverbul popular ; încît semnele de clasicism ale folclorului există şi vă asigur că sînt mai numeroase decît cele pe care le-am semnalat. Clasicismul lui Eminescu şi Creangă îl privim de asemenea ca voinţă de a trăi în supraindividual, în obştescul cosmic la Eminescu, în obştescul social-ţărănesc la Creangă. În sfîrşit, clasicismul lui Sadoveanu şi Arghezi reprezintă de asemenea depăşiri ale individualului într-o ordine superioară. Şi vom vedea de îndată. Pe baza acestor

semne de clasicism ale literaturii noastre întregi, vom privi acum cîteva opere. Prima va fi *Miorița*. Este o baladă unică, cum se spune, a transhumanței, care a umplut odinioară spațiul acesta național pe care trăim noi astăzi. E o capodoperă a literaturii universale, cum au afirmat învățați străini ca Leo Spitzer, I. I. Cortez și Ramiro Ortiz. Este expresia unui sentiment nupțial al morții, cum se spune mai de toată lumea, dar mai cu seamă ea este, cred, un sublim conubiu de taină al omului cu simbolurile eternității. Știința a discutat-o în fel și chip. Folcloriștii au arătat cum s-a format balada, cîte fragmente de colinde, de doine, de cîntece, au intrat în compunerea ei, ce confluență de motive reprezintă ea. În privința interpretării, aceștia menținîndu-se la cercetarea strict științifică, nu prea iau în seamă ceea ce spun criticii literari, dar numai prin ceea ce spun aceștia, *Miorița* este un document etern al sufletului omenesc. Numai prin colocviul tainic cu simbolurile eternității, *Miorița* este, după afirmația lui Spitzer, o capodoperă a literaturii universale. Este ea un elogiu, cum s-a spus, al morții sau al vieții ? Știu și eu care din aceste două întrebări este mai inutilă ? Fie cu pesimism, fie cu optimism, se pot face opere cînd sublime, cînd mediocre. Altceva ne interesează însă în atitudinea artistică din *Miorița*. Cînd ciobanul-victimă n-are nici un accent de revoltă față de moartea care i s-a pus la cale și pe care o socotește ineluctabilă, cel care îl omoară nu este alt cioban, ci destinul omenesc însuși. Cînd ciobanul acesta, ca să moară, cere să fie îngropat în stîna oilor, el nu mai este un simplu cioban, este o metaforă a omului, prin care se asigură că tot ce i-a constituit viața proprie va trece dincolo de pragul morții, această concepție a dăinuirii în veșnicie vindecîndu-l de efemeritatea individuală. Lucrurile sînt ceva mai adînci decît le înfățișează cei ce interpretează sau pesimist sau optimist „testamentul" său. Versiunea morții, a cărei răspîndire o autoriză ciobanul-victimă, îndrumîndu-și oaia năzdrăvană de a răspunde, cui se va interesa de el, cu vorbele : „Tu să spui curat / Că m-am însurat / Cu-o fată de crai / Pe-o gură de rai, / Cu-o mîndră crăiasă, / A lumii mireasă. / Că la nunta mea / A căzut o stea. /

C-am avut nuntași / Brazi și păltinași, / Soarele și luna / Mi-au ținut cununa / Preoți munții mari / Păsări lăutari, / Păsărele mii / Și stele făclii“, e certitudinea omului care, pe meleagurile strămoșești, trăind nedeslipit de mediul lui cosmic, va fi după moarte însuși acest mediu prin cununie cu el, într-o revărsare de lumini, de armonii și semnificații, care strălucesc înmănuncheat cum nici un palat regesc de nuntă n-a strălucit vreodată. Victorie asupra morții sau, mai exact, asupra limitelor vieții omenești, *Miorița* exprimă sentimentul de înrudire al românului cu universul obiectiv, nevoia lui de însumare într-o ordine superioară, supraindividuală. Obștea socială, care îl cuprinde în timpul vieții, se preface prin moarte în obște spirituală sempiternă. Aceasta e semnificația baladei, care îi asigură unicitatea în lume.

Forme elementare ale complexei metafore, cu care ea se încheie, am mai întîlnit. Asocierea morții cu ideea de nuntă o putem afla în Shakespeare : elementele luate de la periferia simbolului susțin comparația între entuziasmul cu care eroii merg la moartea prin luptă și entuziasmul pentru „patul de nuntă“, în *Hamlet* ; o mai întîlnim în Edgar Poe, în *Bride Ballad (Balada nunții sau a miresei)*, unde moartea concomitentă a doi tineri ni se sugerează prin reprezentări conubiale ; și se mai găsește de asemenea în *Freischütz* de Weber, opera muzicală în care mireasa, înconjurată de nuntași, își așteaptă să sosească mirele-vînător (din pădurea unde însă el murise), jucînd o horă care se rotește încet și apăsător în atmosfera parcă a finalului *Mioriței*. Dar nicăieri nu putem găsi semnificația transcendentă a simbolului românesc. În timp ce *Balada Mînăstirii Curții-de-Argeș*, a meșterului Manole, pereche folclorică deopotrivă de glorioasă, este, în chiar semnificația ei de jertfă, pe care creatorul o pune la temelia creației, o operă universală în sensul de a fi universal răspîndită ca motiv folcloric (în Australia, la alte popoare europene, ca și în folclorul Pieilor Roșii), *Miorița* rămîne fără pereche în istoria culturii lumii, fiind un produs exclusiv al acelui *aesthesis* carato-dunărean, de care am pomenit

mai înainte. E o atitudine lirică strict românească și ea există difuz în mai toată poezia noastră.

Trecînd din clasicismul folcloric în clasicismul cult al literaturii noastre, *Mai am un singur dor* de Eminescu ne cheamă de departe cu glasul ciobanului din *Miorița*. Dacă ne rememorăm bine cîntecul eminescian, dacă îl punem, și ne punem în stare de vibrație pură, ne dăm seama de identitatea sunetului. „Să-mi fie somnul lin / Și codrul aproape, / Pe-ntinsele ape / Să am un cer senin. / Nu-mi trebuie flamuri. / Nu voi sicriu bogat, / Ci-mi împletiți un pat / Din tinere ramuri. / Și nime-n urma mea / Nu-mi plîngă la creștet, / Doar toamna glas să dea / Frunzișului veșted. / Pe cînd cu zgomot cad / Izvoarele-ntr-una, / Alunece luna / Prin vîrfuri lungi de brad. / Pătrunză talanga / Al serii rece vînt, / Deasupra-mi teiul sfînt / Să-și scuture creanga". Sînt nu numai vibrațiile din finalul baladei *Miorița*, dar și reprezentările ciobănești. Talanga eminesciană umple de amintiri imemoriale văzduhul sensibilității românești. Nici Eminescu n-a scăpat de comentarea ca poet pesimist sau optimist. Interpretat de unii ca pesimist, a fost repede corectat de alții în sens optimist. Adevărul e că numai cu atît nu ajungem prea departe; există opere de un optimism deprimant, iar altele de un pesimism întremător. Dar nu aceasta este chestiunea. Chestiunea e a semnificației poetice. În *Mai am un singur dor* nu e elogiul morții, cum s-a spus, nici elogiul vieții, ci e sentimentul contopirii cu simbolurile eternității. Aceeași situație se află în *Baltagul* lui Sadoveanu, care e partea nescrisă a *Mioriței*, partea epică. E vorba acolo de nevasta ciobanului Nichifor Lipan, omorît de tovarășii lui. Umblînd pe drumurile rătăcirii lui posibile, ea restituie etapele acestei crime ignominioase ceas cu ceas, zi cu zi, săptămînă de săptămînă, lună de lună, o reconstituie pe baza calendarului pastoral pînă ajunge la descoperirea ucigașului Cuțui. În *Baltagul* lui Sadoveanu facem cunoștință nu numai, după cum se vede, cu reconstituirea detectivă și prinderea ciobanului ucigaș, din acea dramă a transhumanței seculare, ci și cu o natură, al cărei maestru copleșitor a fost un mare

scriitor român. S-a spus despre el că e un descriptiv, un naturist ş.a.m.d.

Dar Sadoveanu e, în primul şi ultimul rînd, un vindecător al inimii omeneşti de sentimentul efemerităţii lui. Eroii lui cînd merg în codru şi vînează, nu vînează iepuri, mistreţi, căprioare ; vînează iepurele, mistreţul, căprioara, zimbrul ; el merge la speţa vînatului, nu la exemplar ; merge la forma eternă a sălbăticiunii, iar descripţiile de natură sînt descripţii ale sălaşului cosmic. Omul însuşi cînd se adăposteşte sau merge prin codru îşi caută rudenia lui cu cele neschimbătoare. Omul însuşi e bolnav de efemeritate şi îşi caută în natură o vindecare a efemerităţii lui. Aceasta e frumuseţea operei lui Sadoveanu. Aceasta e una din frumuseţile operei lui Eminescu. Aceasta e frumuseţea *Mioriţei*. Putem merge mai departe. În *Testamentul* lui Arghezi, poetul vorbeşte despre moşii ciobani, de hrisovul robilor cu „sarici pline / de osemintele vărsate în mine" ; el însuşi e un coborîtor din aceşti ciobani ; e un cioban rătăcit şi care nu-şi exprimă decît suferinţa rătăcirii, pe care, în suma ei de atitudini eretice şi gesturi violente, o transportă pînă şi în faţa păstorului lumii, păstor pe care îl îmbrăţişează şi îl respinge, îl urăşte, îl mîngîie şi-l iubeşte. Ba cîteodată, am spus că Arghezi faţă de Dumnezeu are atitudinea calfei faţă de patron. E un revoltat împotriva patronului, pe care însă simte nevoia de a-l iubi nesfîrşit. E o ţinută ciobănească în poezia lui Arghezi. De altfel, versurile rătăcirilor lui sînt versuri robuste de o energie pe care n-au tradus-o decît anumite personaje. Ale lui Michelangelo. Sînt robii legaţi ai lui, sînt titanii cu muşchiulatură, bicepşii aceia încordaţi de luptă împotriva cuiva, care nu e numit. Şi apoi din aceste rătăciri care l-au dus la lupte, el se îndreaptă către saricile strămoşilor şi toată poezia lui nu e decît o reintegrare a valorilor tradiţionale ale neamului său. Rintegrarea familiei, reintegrarea idealului rustic, gospodăresc, reintegrarea patriei, văzută în cele din urmă ca patrie socialistă. Atitudinea lui Arghezi e asociabilă cu atitudinea ciobanului din *Mioriţa*, prin însăşi aspiraţia către valorile eternităţii ; ba am putea spune că el scoate un fel de muget visceral către veş-

nicie. El vrea să reintegreze o ordine superioară spre a-şi pacifica drama, chinuit de problemele individualităţii proprii.

Cu acestea, n-am sleit valorile universale ale literaturii române; ca număr, nici măcar nu le-am aproximat. Dar trebuie să trecem mai repede la precizarea că valorile estetice universale impun, pe lîngă o situare în absolut, o situare în istorie. E sigur că diamantele purtate în sălbi de constelaţii de prima Elisabeta a Angliei nu erau mai preţioase decît vetrele de diamante nedescoperite încă. Nu. Mai valoroase, nu. Dar, plecînd de la ideea că un diamant sub pămînt e cărbune curat, diamantele Elisabetei îşi aprindeau toate focurile în luminile orbitoare la care erau expuse. Şi atunci, valorile noastre universale ce situaţie au în ochii lumii? Aici, scriitorii noştri mari se izbesc — cum nu va fi cazul muzicienilor şi al pictorilor români — de fatalitatea, aş putea zice, a limbii în care scriu. Evident, este o fatalitate şi un noroc, fiindcă tot această limbă, care îi limitează, îi şi ajută în puterea de poezie pe care o au.

Observăm însă azi că piedica de limbă în calea valorilor universale româneşti e din ce în ce mai înlăturată de o politică a culturii cum nu s-a făcut niciodată la noi şi care tinde azi să difuzeze în formele posibilului această comoară de valori naţionale şi, aşa cum socialismul e azi pavăza fiinţei noastre naţionale însăşi, tot aşa e şi garanţia difuzării valorilor noastre naţionale în lume. Noua politică a culturii însă, mai întîi prin traduceri numeroase, a dus la rezultatul ca un Creangă, care n-a făcut decît să foreze în vatra strămoşească, dar a forat atît de adînc încît a răspuns la antipozi, acest Creangă humuleştean, să fie citit la Tokio, în Coreea, în Vietnam şi deopotrivă în America şi Anglia, cu acelaşi succes cu care se citeşte în ţara noastră. Concepţia nouă, care este astăzi la baza culturii, ne asigură că, într-un timp apropiat, valorile noastre ascunse, vetrele acelea de diamante vor fi cunoscute şi purtate pe cele mai vestite piepturi ale lumii.

Dreptul de a ne aştepta la o tot mai largă situare în istorie ni-l scoatem pe de altă parte din limba însăşi, pe care o vorbim, limba aceasta — cine n-a înţeles adi-

neauri, cînd am spus *ore rotundo*, că înseamnă „cu gura plină“ ? Cine dintre noi nu știe că „flatus voci“ nu înseamnă decît același lucru „cu voce umflată“ ? Sînt doar cuvintele acelor oameni a căror limbă în modificările ei istorice o vorbim de două bune mii de ani pe pămînturile noastre. Limba însăși ne destinează unei străluciri europene și mondiale necunoscute. Dar să nu vorbim noi despre aceasta, fiindcă fiecărui om i se pare că limba lui e cea mai frumoasă din lume; mai mult, întrucît se roagă în limba maternă, presupune că însuși Dumnezeu îl înțelege desăvîrșit. În privința aceasta, un prinț sîrb, Obrenovici, aflîndu-se odată la Viena, într-o misiune diplomatică, aude într-o dimineață, la ora deșteptării, pe ferestrele deschise, strigîndu-se de pe stradă „*Fisch*“ — pește. Necunoscînd cuvîntul, își întreabă valetul : „dar ce strigă nebunii ăștia pe stradă ? — „Pește“, strigă, alteță, pește. Pe nemțește se zice „*Fisch*“. — Dacă e așa, se lumină prințul sîrb, de ce nu strigă „riba“, să-i înțeleagă și Dumnezeu ?“

Noi trebuie să vorbim despre puterea și frumusețea limbii noastre. De aceea, amintesc tuturor că există o carte de lingvistică a unui profesor de la universitatea din Marburg. Profesorul se cheamă Elwin Kuhn, iar cartea tratează despre limbile romanice, el fiind un cunoscut romanist. Ajungînd la limba română, după ce arată posibilitățile ei de expresie, după ce pune în vedere marea ei capacitate de absorbție neologistică, cum nu mai are nici o altă limbă romanică din Europa, după ce în sfîrșit îi analizează virtuțile prin care se apropie de limba spaniolă, aceasta fiind o limbă căptușită cu limba arabă, după cum noi sîntem o limbă latină căptușită (și e de adăugat aci că zadarnic s-a tot încercat în ultimul timp să se facă „față“ din „căptușeală“) de limba slavă — afirmă cu toată claritatea că ia „întorsătura anului 2000, limba română e posibil să reglementeze raporturile internaționale“. E părerea unui învățat, un lingvist foarte cunoscut. Cartea există și trebuie să mărturisesc că, acum 8—9 ani, cînd am cunoscut-o, mi-a făcut atîta bucurie, încît am dat-o din om în om, mi-am răscolit prietenii, i-am îndemnat s-o vadă, s-o deschidă, să-și ia note, fiindcă afirmației, atît de extraordinare

în ceea ce ne privește, numai sentimentul pe care îl avem noi despre frumusețea și posibilitatea limbii noastre îi poate răspunde. După ceea ce spune acest străin despre limba românească, putem să nu mai avem nici o îndoială asupra destinului literaturii românești în lume. Valorile universale, pe care le avem, situate în absolut prin concepția lor, situate și în istorie prin puterea de circulație viitoare a instrumentului lor lingvistic, vor intra ca înfloriri supreme în ceea ce numim spiritul universal, au și intrat prin politica socialistă a culturii și vor fi din ce în ce mai cunoscute. Cu atît mai mult, nu este nici o îndoială despre aceasta, cu cît, după cum în pămîntul patriei noastre există uraniu, în spiritul neamului nostru există puterea tot așa de radioactivă, care se cheamă „geniu".

CLASICISMUL, FORMĂ SPECIFICĂ DE PARTICIPARE ROMÂNEASCĂ LA LITERATURA UNIVERSALĂ

Forma eseistică și oarecum independentă, către care o parte a criticii literare europene pare să se orienteze, ne obligă să pornim de la un loc comun, rămas probabil necunoscut chiar domnului de Lapalice : critica literară nu există independent de literatură. Ca topometria sau orice alt sistem de măsurat, o critică în sine, liberă de propriul ei obiect, nici nu se poate concepe. De la natură, ea este o disciplină aplicată, tinzînd mereu să exprime cel puțin raporturi între o conștiință de om și opera de artă, variabilitatea acestor raporturi fiind însăși sfera posibilităților ei.

De aceea critica română de pînă astăzi, fără excepție, deși colorată de felurimea temperamentală a reprezentanților ei, ține să nu se depărteze de ficțiunile creatorilor și, privindu-le cea dintîi grupare posibilă, nici de specificitatea națională, pe care ele o exprimă adesea fără să știe. Bineînțeles, după aceasta, criticul român contemporan caută să stabilească pe cît cu putință mai exact relațiile valorilor naționale cu ceea ce, de la Goethe, se cheamă „spiritul timpului“ *(Zeitgeist)*. Astfel convingerea noastră e că orice literatură se hrănește deopotrivă din humusul natal și din variațiile, ca să zicem așa, meteorologice ale cerului european.

Cît despre literatura română de azi și de oricînd, ea își cunoaște bine această îndoită mișcare generativă : nevoia pe de o parte a identității ei naționale și, de altă parte, aceea, aparent contrară, de contemporaneitate europeană, de încadrare într-o unitate istorică internațională. Critica noastră n-a conceput niciodată viața rădăcinilor etnice, care ne fixează în lume pe un anumit punct al globului terestru, despărțită de procesul de viață complementar, numit asimilație clorofiliană, care ne leagă de atmosfera epocii.

Dar rădăcinile literaturii române, sfredelind adînc istoria şi geografia patriei, prefac în seve proprii mai întîi spiritul creator al poporului, care o informează caracteristic. Această situaţie face necesară o scurtă evocare a factorilor ei de preformaţie.

După concepţiile folclorului românesc, estetica societăţii conduce estetica individuală. A coincida cu naţiunea, căreia poetul îi aparţine, sau a o contrazice prin originalitatea personală sînt, bineînţeles, stări de conştiinţă străine de rapsodul popular: ele semnalează numai o cultură evoluată. În realitatea lui primară, bardul popular este, fără să ştie, reprezentantul tipic al colectivităţii. Ideea că e la unison cu societatea în care trăieşte, sau cu atît mai puţin în dezacord, nici nu-i trece prin minte. Aedul exprimă starea de spirit publică tot atît de instinctiv şi uşor cum respiră. Conştiinţa de a fi un exemplar omenesc original, izolat de semenii lui, îi lipseşte cu totul.

El se adresează unei mase omogene de ascultători, în faţa căreia se dedă la improvizaţii orale pe teme străvechi. Vechimea acestor teme, pe care el le colorează cu arta supunerii lor din nou, traduce vechimea grupului uman format de auditorii săi. Cînd deschide gura, ca să povestească sau să cînte, adică să „zică“, gura nu e a lui, ci a satului. Iar satul, la rîndul lui, e o realitate supraindividuală, pe care a creat-o într-un trecut indescifrabil nevoia colectivă de apărare. Sistemul defensiv al comunităţilor rurale apare mai cu seamă din stabilitatea lor. Şi numai stabilitatea, nevoia de apărare colectivă, a dat naştere tradiţiilor, datinilor, obiceiurilor şi tuturor acelor rituri ale căror origini se află în viaţa practică, pentru ca prin dezvoltări şi reluări la sortare ca şi sacramentale, să se asigure şi să se fortifice.

Plugarul şi ciobanul şi-au disciplinat existenţa după ritmul imperios reprezentat de cadenţa nesmintită a muncilor ţărăneşti. Grîul bun se seamănă toamna, orzul — sub ultimele zăpezi, iar porumbul — primăvara; după anotimp, oile iernează la munte şi coboară primăvăratic la cîmp deschis, e un anume timp cînd fată, e altul cînd trebuiesc tunse şi altul cînd se mulg. Nimeni nu poate înfrînge nepedepsit legea muncii, cea mai neîn-

semnată abatere aducînd cu ea pierderi materiale considerabile. Viaţa omenească de asemenea ascultă de statorniciri calendaristice nescrise: nimeni nu se naşte, nu se căsătoreşte şi nu moare decît cînd „îi vine timpul". Orice accident, orice infracţiune la regula stabilită provoacă stupefacţia sau, după împrejurări, dezaprobarea colectivităţii.

Chiar limbajul omului nostru din popor este plin de o sfială congeneră, refuzînd să sară din tipare comune. Ţăranul din Carpaţi sau de la Dunăre vorbeşte în forme impersonale; el nu spune mai niciodată „eu", ci „noi". Cuvîntul lui cel mai cotidian şi cu atît mai mult unul neobişnuit se adăposteşte în formule cu care îşi atenuează personalitatea ca, de exemplu „aşa zicem noi, ţăranii" sau „aşa sîntem noi, ţăranii". Mai tot timpul, limbajul ţărănesc, cu grija lui caracteristică de a se acoperi, de a se pune sub protecţia unei autorităţi indiscutabile, de a se scutura de orice responsabilitate, de a nu-şi îngădui nici o laudă personală, practică de preferinţă indicarea autorităţii colective sub forma binecunoscută a referinţei „vorba ceea", „vorba ăluia" sau „vorba vine". Observaţiile satirice pe care le face el invocă o doctrină orală, nepusă de nimeni la îndoială şi care îşi asumă forma zicerilor sau zicalelor, a proverbelor, anecdotelor etc.

Toate aceste forme compun împreună o adevărată doctrină, nebuloasă ca origini şi numită, pe temeiul oralităţii ei, „povestea vorbei". Născocită de analfabeţii de altădată, expresia a fost apoi însuşită şi de imitatorii culţi ai stilului popular.

Dar fixitatea datelor de muncă şi de viaţă, imuabilitatea convenţiilor şi practicilor unanime, în care individul se refugiază, rigiditatea corpusului, de doctrină, care serveşte în orice împrejurare de referinţă vieţii personale, au dat naştere în planul creaţiei unor forme literare fixe. În timp ce literatura cultă nu stabileşte reguli de neclintit decît genurilor minore (sonet, gazel, rondel, vilanelă etc.), iar muzica nu impune rigiditatea formei decît genurilor majore (simfonie, sonată etc.), literatura populară rămîne fermă în amîndouă cazurile.

Astfel, basmul, oricît de nouă i-ar fi arta spunerii, curge între malurile unei albii milenare. Această albie i se constituie din mărginiri formale, care dau identitatea speței în ciuda diversității exemplarelor. Procedee nenumărate asigură fixitatea speței : formule de începere a poveștii („A fost o dată ca niciodată, cînd se potcoveau puricii..."), al căror rost e să proiecteze imediat pe ascultători într-un univers de fantezie pură ; formule de tranziție („Un tăciune și-un cărbune..."), aluzie la vatra pe jumătate stinsă, în jurul căreia picotesc ascultătorii, pentru ca povestașul să-i înștiințeze malițios că basmul nu s-a terminat („că poveste mult mai este") ; și formule finale („Și-am încălecat pe-o șa și v-am spus povestea așa"), în care vorba „așa" subliniază felul nou al povestirii, adică aportul oral de povestitor la vechimea basmului, iar „șaua" este simbolul călărețului haiduc care în vremea de demult, își petrecea noaptea în cîte un sat, povestind minunății de pe tărîmuri cunoscute numai de el. În sfîrșit, la asemenea formule neschimbate se adaugă un bun număr de alte fixități, ca situații și personaje tipice, răpiri, lupte, peripeții, Făt-Frumos, Vraciul, Balaurul, Ileana Cosînzeana, Moșul, Baba, Muma-Pădurii, Împăratul Roșu, Împăratul Verde etc...

Nici cîntecul liric nu e lipsit de o anume canonicitate. Trecînd peste grupurile de cîte două sau trei versuri care în doine și balade fac inconjurul țării și își adaugă pe drum alte versuri împrumutate de la alte balade, numai vorbele „foaie verde", cu care începe cîntecul popular, au o adîncă statornicie și semnificație. Frunza verde a fost primul instrument muzical, pe care ciobanul, tînjind după căminul sau „mîndra" lui, l-a avut la îndemînă ; el doar o punea pe limbă și începea să sufle în voia dorului. Ciobanul român a „cîntat", „a zis", din frunza verde înainte să cînte din fluier, din trișcă sau din cimpoi. „Foaie verde de mesteacăn, de fag, de soc etc.", fiecare frunză vibra particular după particularitatea sentimentului de exprimat ; deși aparent absurdă, „foaia verde lemn uscat" (în realitate, metaforă tulburătoare !) a ajuns ea însăși să devină pînă la urmă formulă inițială de cîntec popular.

Dar valorile fixe ale creațiilor folclorice sînt mult mai numeroase. Ne mărginim la acestea, fiindcă deocamdată nu enumerarea lor ne reține, ci semnificația. Avînd puterea de a-și supune geniul creator al poetului popular, stilul și structura acestor fixități semnifică autoritatea colectivă, cu care sufletul țăranesc se acopere instinctiv; ele semnificînd totodată doctrina rigidă, a cărei invariabilitate transpare din forma, invariabilă ea însăși, a proverbelor și a zicalelor, care o exprimă; ele fac corp, pe de altă parte, cu neînfrînta disciplină care comandă muncile și ordinea cosmică a vieții cîmpenești; în sfîrșit, ele sînt componentele formale și expresia unei concepții literare clasice. Etic și estetic, folclorul este clasicismul analfabeților de odinioară, primul clasicism românesc.

Caracterul specific al grupului uman care l-a produs a făcut din tehnica și efectele lui artistice adevărate sume spirituale. Din acest punct de vedere, folclorul vestimentar și domestic este deosebit de semnificativ. O fotă, o velință, un urcior sau un ou încondeiat de Paști, oricare le-ar fi regiunea de proveniență, își trădează stilul comun prin aceeași ornamentație geometrică. Acul, spata de țesut, ca și pana muiată în ceară topită, nu pot nici instrumental, datorită caracteristicilor proprii de unelte primitive, nici concepțional, datorită conformației optice a țărancei lucrătoare, să contureze analitic motivele de ornamentație. Unde ne-am aștepta să vedem o floare, apare acolo numai ideea de floare; acolo, unde, analitic și concret, găsim în realitate un contur particular, iată că apare linia unanimă, care își subsumează particularitățile pînă la dispariția lor.

Viziunea geometrică a ornamentisticii populare reprezintă ideea de sumă sau, cu alt cuvînt, de supraindividualitate. Aceasta e poate însăși estetica spațiului carpato-dunărean în care, de pe creasta unei coline sau a unui munte, ochiul privitorului nu distinge decît imagini colective, ca geometrie a grădinilor, a lanurilor și a pădurilor.

După cum s-a putut vedea, folclorul literar dovedește aceeași percepție supraindividuală a realității. Povestirea evenimentelor, transmise oral de tradiția populară sau

reluate în scris de autori culţi, se preocupă mai cu seamă să pună în vedere „legea“ comună, adică linia de conduită a societăţii. Etică, socială sau cosmică, legea hotărăşte soarta eroului popular, după cum se abate de la ea sau i se conformează. Astfel că folclorul literar formează dimpreună cu folclorul manual o indestructibilă unitate stilistică, expresie puternică a geometriei morale, ce caracterizează spiritul creator popular.

Dar aceeaşi estetică e de observat în domeniul cult al artei româneşti. Pe lîngă motivele şi temele pe care Eminescu, Enescu şi Brâncuşi, artişti neîndoielnic universali, le iau direct din folclor, artistul român, oricare i-ar fi numele, aspiră la stări de lucruri de o ordine superioară existenţei individuale. Poeţii noştri, de la Eminescu pînă la Al. Philippide, cuprinzînd între ei pe Macedonski, Goga, Bacovia, Arghezi, Blaga, Barbu şi toţi ceilalţi, care au avut la noi un glas propriu, manifestă cu toţii aceeaşi tendinţă de a-şi depăşi circumstanţa personală. Cît despre prozatori, de exemplu la Sadoveanu, această voinţă de transcendere lucrează cu atîta forţă, încît durerea simţită de omul conştient de scurtimea vieţii lui terestre se risipeşte în contemplarea formelor generice şi eterne ale universului.

Resorbţia constantă a individului fie în colectivitatea socială, fie în evocarea aspectelor cosmice ale naturii, mişcare manifestă în folclor ca şi în arta românească de tip cult, ajută să se înţeleagă deplin că sensul culturii române întregi este însuşi sensul clasicismului, formulă artistică proprie firii omeneşti carpato-dunărene. Şi această sumă estetică transpare de asemenea în nenumărate feluri din concepţia noastră actuală, socialistă, a creaţiei artistice, fiind imaginea eternă a caracterului nostru naţional.

Pe temeiul clasicităţii culturii participăm noi, românii, la sfera culturii universale, literatura zisă universală neînsemnînd pentru noi decît o sumă de literaturi naţionale sau „paralele“ (după expresia domnului Jan Böinski), fie ale unor ţări oricît de mici. Considerabilă sau nu, întinderea geografică nici nu împiedică şi nici nu favorizează producerea acelor valori, care fac o ţară

să contribuie la sinteza spirituală a lumii. A crede că Shakespeare n-a putut exprima decît cultura gloriosului imperiu britanic (nu s-a mers pînă la a se pune acest geniu universal în dependență de puterea flotei engleze ?), sau, dimpotrivă, că un Goethe portugal ori albanez ar fi de neconceput, este o idee perfect arbitrară. Florența, cetate medievală și nu imperiu, a produs pe Dante cu mult înainte să-și fi impus bogăția materială regilor Franței ; o biată palmă de pămînt, mîncată și aceea de voracitatea mării, cum era pe vremuri Olanda, a dat lumii totuși pe Rembrandt ; iar Hellada, ea însăși, nu era mai întinsă pe cînd filozofa Socrate însoțit de Platon și sculpta Praxitel.

Prima formă, așadar, de participare a unei țări la ceea ce numim literatură universală este originalitatea națională, care nu stă în nici un raport cu întinderea teritoriului ei. Dar există un factor de adaos în vederea universalizării oricărei literaturi ; este aspirația la „spiritul timpului", mișcare tot atît de necesară care nu lipsește mai ales culturii române contemporane. Și în legătură atît cu clasicismul ei, cît și cu atmosfera de epocă, de moment actual al literaturilor occidental-europene, se poate observa că unii scriitori contemporani se arată destul de dezabuzați de aspectele clasicismului, ca limpezimea expresiei și conținutul umanist.

Cel puțin în privința exprimării, înțelegînd prin artă clasică arta la înțelegerea cît mai multora, acești scriitori practică formule artistice oarecum oraculare, dacă nu de-a dreptul ininteligibile. Paradoxul situației e cu atît mai pronunțat, cu cît ezoterismul literar contemporan coincide chiar cu influența tehnicii moderne de difuzare a culturii, despre puterea căreia a vorbit domnul Pierre de Boisdeffre.

Sînt și pe la noi scriitori de aceștia, care, aspirînd numai la atmosfera de epocă, dacă nu cumva e mai bine zis atmosfera de moment, — s-ar spune — nu au nevoie de public. Exceptînd cazurile frivole de imitație modistică, noi nu-i descurajăm. Convingerea că un scriitor nu poate să se abstragă nici țării în care trăiește, nici aerului epocii, pe care îl respiră, este atît de puter-

nică, încît le aşteptăm cu încredere devenirea. fiind bine ştiut că experienţele cele mai extravagante au fost totdeauna pînă la urmă factorii activi de reîmprospătare ai clasicismului. Şi puterea de a regenera formele creaţiei fireşti va fi cu atît mai efectuală, cu cît se va întoarce de mai departe la expresia larg socială a clasicismului. Aşa devin moderniştii de azi clasicii de mîine, după felul cum clasicii de azi au fost la timpul lor modernii de ieri.

UN STUDIU ITALIAN DESPRE EMINESCU

Nu știm ca Eminescu, pînă la apariția studiului italian al Rosei del Conte, să fi avut vreo atingere mai profitabilă cu conștiința critică europeană. Tradus cîndva în franceză, calitatea traducerii, în totul inferioară, făcuse pe Albert Thibaudet să-l resimtă ca pe „un șansonetist". Altă dată, comparatistul F. Baldensperger, ca să-și ilustreze ideea că geniile apar îndeosebi prin încrucișarea de rase, îi afirma originea ca „ruteano-română". Iar Bernard Shaw, prefațînd traducerea în engleză a Sylviei Pankhurst, se risipea epistolar în vagi familiarități cu traducătoarea, neavînd nici una, oricît de vagă, cu poetul tradus.

În același timp, critica română ajungea, cu destulă întîrziere și numai pe cale de afirmație, la ideea că s-ar afla în fața unui poet de valoare universală. Dar afirmația aceasta se poate spune că avea o bază mai mult sentimentală, decît critică. Ea a dus, după primul război mondial, la comentarea cînd succintă, cînd amplă a categoriei romantice căreia îi aparținea Eminescu, după cum a dus de asemenea la editarea ca și religioasă a manuscriptelor rămase de la poet. Copleșitoare proporțional față de cele reluate și tipărite de Eminescu însuși, aceste materiale, fie știute și supuse de mai înainte celei mai luminate și luminoase exegeze prin cunoscuta operă critică a lui G. Călinescu, fie neștiute și dînd noi impulsuri exegetice criticii ulterioare, susțin de un bun timp raportări foarte exacte din ce în ce mai numeroase la romantismul liric și filozofic.

A preciza conduita lirică și concepția idealistă a lui Eminescu a început să apară însă ca un rezultat bun redobîndit, și avînd ceea ce avem de la G. Călinescu, rezultat chiar minor, dacă luăm în considerație vîrsta cri-

ticii contemporane. Interesantă ieri, fizionomia romantică a lui Eminescu nu mai este suficientă azi.

Poeții ziși universali au o înfățișare proprie, o identitate, cu care își sporesc tipologia: felul necategorial de a fi romantic este azi, față de poetul nostru, ținta unică și legitimă a oricărei noi lucrări de sinteză.

De aceea, cu îndreptățită nerăbdare am deschis cartea profesoarei de literatură română de la Universitatea din Roma, Rosa del Conte, *Eminescu o dell'Assoluta* (1963). Studiul poeziei lui Eminescu mi-l închipuiam ca o contribuție reală la receptarea europeană a marelui poet român și, oricît autoarea n-ar fi un Thibaudet, un Baldensperger sau un Bernard Shaw, lucrarea ei poate însemna pentru destinul poetului mult mai mult decît ceea ce au făcut tustrei la un loc, dimpreună cu toate traducerile de pînă acum. Lucrare solidă de tip universitar, studiul acesta amintește dintr-o dată și destul de mustrător de cartea lui Jean Boutière *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă* (1930); amîndouă privesc cîte unul dintre cei doi clasici de seamă ai literaturii noastre și amîndouă sînt scrise de autori străini.

Rosa del Conte observă astfel, — chiar din prefață *(Premessa)*: „Manca alla Rumenia... un'opera che esamini questa poesia muovendo dal suo profondo, per identificare il seme germinale unico, *il sîmbure*, da cui e su cui è cresciuto il suo vigoroso tronco; così come le manca quel commento puntuale al testo, che noi consideriamo indispensabile anche per il lettore rumeno, e che, senza sovraporsi alla parola del poeta, sia quida ed elluminazione ad intenderla". („Lipsește României... o operă care să examineze această poezie pornită din adîncimea poetului, pentru a-i identifica sămînța germinală unică, *sîmburele*, din care și pe care a crescut vigurosul său trunchi; cum de asemenea îi lipsește acel comentar punctual față de text, pe care noi îl considerăm indispensabil chiar cititorului român, și care, fără a se suprapune expresiei poetului, să-i conducă și să-i lumineze înțelegerea"). Primim mustrarea, fiindcă e dreaptă; o primim însă fiindcă mai ales ni se promite acel sîmbure (*„seme germinale unico"*) al poeziei eminesciene.

Recunoscînd în orientarea autoarei concepţia şi limbajul lui Croce, care au determinat direcţia principală a criticii italieneşti contemporane, recunoaştem totodată în ea singurul mod de a se izola unicitatea poetului în tipologia care îl cuprinde. Nu este aceasta, critic vorbind, atitudinea cea mai adecvată pe care o pot lua cercetătorii unui poet universal ?

Este adevărat că aşteptarea noastră trece printr-un moment prelungit de criză. Căci *Premessa* afirmă : „Il problema piu acuto rimane sempre per lui la determinazione dei rapporti tra Dio ed il mondo, tra esistenza definita come temporalità e l'Essere identificato con l'Eterno : e, però, egli è sopratutto il poeta d'una visione cosmica, è un assetato de Assoluto. A quest'esigenza è subordinato tutto il suo mondo lirico, a quella visione si riconduce ogni sua composizione, anche quella che può sembrare soltanto quadro idilico o pura effusione musicale". („Problema cea mai acută rămîne totdeauna pentru el determinarea raporturilor dintre Dumnezeu şi lume, dintre existenţă definită ca temporalitate şi Fiinţă identificată cu Eternul ; el totuşi este mai ales o parte a unei viziuni cosmice, un însetat de Absolut. Acestei exigenţe îi este subordonată întreaga lui lume lirică, la acea viziune revine orice compunere a sa, chiar aceea care poate părea numai cadru idilic sau pură efuziune muzicală"). Limbajului şi punctului de vedere crocian din primul citat i se substituie în aceasta un limbaj şi un punct de vedere teologico-heideggerian.

Oprindu-ne numai la „raporturile dintre Dumnezeu şi lume", văzute ca parte a sîmburelui poeziei eminesciene, negăm o asemenea afirmaţie. Autoarea, cu părerea că se află în faţa unei „teme lirice principale", o urmăreşte într-un capitol şi o dezvoltă în altul numit *Cristos în poezia lui Eminescu ;* dar, ca să şi-o susţină, merge la texte nepublicate de poet. Opera consimţită de el a fi tipărită indică nu un Dumnezeu creştin, ci un Demiurg aproape păgîn sau mai curînd un Dumnezeu pe care devenirea istorică nu-l atinge. A identifica asemenea noţiuni filozofice cu noţiunea teologală de Dumnezeu înseamnă să teologizăm cu aceeaşi dezinvoltură „archeusul" platonician, „numenul" kantian, „sub-

stanța“ spinozistă, „elanul vital“ bergsonist etc., luîndu-le tot atît de îndreptățit ca pseudonime ale dumnezeului creștin. O postumă ca *Învierea* e declarată „autentica testimonianza lirica di quella che chiameremo religiosita emineschiana“. Religiozitate există bineînțeles la Eminescu, așa cum există în orice poezie, chiar dacă n-ar avea nici un raport cu creștinismul. Aceasta însă nu e decît o metaforă a stării poetice care e totdeauna viziune sau contemplație a unui centru cosmic.

„Credința lui Eminescu este înainte de orice pietate, devotament față de poezia gesturilor rituale, față de sugestia atmosferei de umbră punctată de lumini, față de amintirea melodică a psalmodiei, a cadenței, a sunetelor de clopot, cu care se logodește din nou — în zilele depărtate ale copilăriei — o tresărire profundă și indefinibilă a inimii sale, care se simțea în unison misterios cu comoția religioasă — făcută din durere, remușcare, invocație, speranță — a unui neam întreg“. Mărturisim că această frază ni se pare a fi construită din mult fum de cădelniță și fumul ne ia posibilitatea de a-i vedea clar conturul. E însă în ea o voință de a spune că poezia lui Emniescu conține reprezentări bisericești. Nimeni nu va nega aceasta. Dar poetul, în opera tipărită din voința lui, s-a complăcut cu deosebire în reprezentări de dom, de ogive și crucifixe, și mai puțin în acelea de mînăstiri, bisericuțe și schituri ale ortodoxiei.

Și apoi, încă o dată, comentarea în cea mai mare parte a materialelor nepublicate decît în zilele noastre, materiale trecute la noi de zeci de ani prin spiritul celei mai fine exegeze, nu duce pentru autoare decît la concluzia că poetul aparține romantismului european : el este ca Byron, ca Leopardi, ca Novalis, ca Hölderlin. Și în adevăr, Eminescu are aspecte byroniene, leopardiene, novalisciene, hölderliniene și am putea continua : goetheene, schilleriene, hugoliene, vignyești, rămînînd încă să mai fie arătate cele comune cu alți romantici englezi, care nici ele nu-i lipsesc. Are el însă și un aspect „eminescian“ pe care să-l adauge viziunii romantice ? A-l caracteriza prin romantism a devenit oțios.

Latura eminesciană a romantismului e singura bază a universalității lui. În ce consistă ea? Aceasta e întrebarea de azi a criticii privitor la Eminescu.

Pînă la răspunsul ce se va da, nu putem însă să nu salutăm lucrarea profesoarei Rosa del Conte. Ea pune într-o limbă europeană problema universalității poetului nostru, care n-a putut fi cunoscut pînă acum din cauza limbii în care a scris (deși trebuie să existe o măsură în care chiar această limbă să-i fi ajutat valoarea universală); ea conține două capitole (*Eminescu și tradiția: substratul autohton al culturii sale; Reflexe ale tradiției culturale în cîteva figuri ale limbajului eminescian)* în care știința se întrece cu subtilitatea interpretării; și, îndeosebi, ea oferă criticii italiene și europene o mare parte din opera poetului, tradusă adesea de însăși autoarea acestei erudite cercetări, în intenția parcă de a ispiti noi puncte de vedere și noi reevaluări.

Cu teatrul lui Balzac, sîntem pe latura poate cea mai neinsemnată a marii lui opere de creator. Asupra romancierului, critica a emis opinii, dintre care unele au rămas memorabile. El a fost declarat cînd „un Homer modern“, cînd „un Shakespeare al secolului XIX“. La un astfel de autor, creațiile chiar minore devin cel puțin tot atît de interesante cît operele de valoare ale unui scriitor secundar. De aceea teatrul lui Balzac stîrnește interesul cititorului, dacă mai cu seamă e raportat la autorul lui. El aparține viziunii din care a ieșit și pe care a întregit-o *Comedia umană*. Atît personajele noi, evoluînd numai în spațiul scenic, cît și cele cunoscute de mai înainte din romanele lui, ne conduc în aceeași lume a burgheziei mici și mari franceze, chiar cînd această burghezie vrea să se scuture de sine, ascunzîndu-și identitatea sub titluri și atitudini nobiliare.

Dintre personajele romanelor, singurul pe care Balzac îl suie pe scenă este cunoscutul Vautrin. El apare mai întîi în *Moș Goriot*, fiind apoi centrul epic al *Iluziilor pierdute*, al *Splendorilor și mizeriilor curtezanelor* și al *Ultimei încarnări a lui Vautrin*. Piesa de teatru *Vautrin* se reprezintă întîia oară la „Théâtre de la Porte-Saint-Martin“ din Paris, în 1840. Dușmanii și prietenii autorului își împart sala de spectacol; are loc o adevărată bătălie care pare să asigure piesei un mare succes de public. Dar intervine autoritatea de stat, care interzice reprezentarea sub pretext de „imoralitate“. Este adevărat că Vautrin, fiind un ocnaș ajuns să colaboreze cu administrația de stat, colaborare cinică, disprețuitoare de viața membrilor societății, chiar inumană, deși monstrul poartă de grijă ca un bun părinte și chiar ca o mamă unui copil, care nici măcar nu e

al lui, avea de ce să scandalizeze. Totuşi adevărul e că Frédérick-Lemaître, actor celebru în epocă, jucînd în Vautrin, îşi compusese în actul IV o pieptănătură în „toupet" („moţ" sau „creastă"), care amintea de coafura regelui Ludovic-Filip. Şi astfel reprezentarea a fost oprită imediat după premieră. Piesa se tipăreşte însă în acelaşi an ; se tipăreşte cu atîta grabă că Balzac, fiind bolnav, nu poate să-i facă nici prefaţa, pe care o scrie abia la aproape două luni după reprezentarea piesei şi o împarte cumpărătorilor. Prefaţa aminteşte de interdicţia care a lovit reprezentarea. Balzac nu se plînge de măsura autoritară. „Ar însemna în acest caz să nu-şi cunoască nici opera şi nici ţara. Arbitrarul este păcatul cel mai mic al guvernelor constituţionale ; e infidelitatea lor faţă de ele înşile ; şi de altfel ştie el îndeajuns că nimic nu e mai crud decît slăbiciunea. Guvernului acesta, ca la copii, îi e permis să facă orice, în afară de bine şi de o majoritate." Sarcasmului atît de justificat i se adaugă informaţia că „adevărata şi cea mai bună prefaţă la *Vautrin* va fi... drama *Richard-Inimă-de-Burete*, pe care administraţia o îngăduie să se reprezinte". Deşi anunţată astfel, drama însă n-a văzut nici scena, nici tiparul. Dar mai documentară în legătură cu *Vautrin* este o scrisoare a lui Balzac către doamna Hanska : „M-am aşteptat la o anumită opoziţie ; dar, în ciuda celor mai duşmănoase eforturi, am obţinut un mare succes bănesc. Era tot ceea ce voiam pentru teatru ca şi pentru mine, cînd a venit interdicţia. Iată-mă deci duminică stînd pe şaizeci de mii de franci, pentru ca luni să nu mai fie nimic, toate frămîntările mele băneşti sfîrşindu-se şi poziţia redevenindu-mi mai primejdioasă. Victor Hugo m-a însoţit la ministru şi am dobîndit certitudinea că ministrul n-avea nici un amestec, Ludovic-Filip fiind totul... Dar chestiunea asemănării cu Ludovic-Filip a fost poate ceva montat împotriva lui Harel, directorul teatrului «Porte-Saint-Martin»... Jurnalismul a fost infam ; s-a spus că piesa mea e de o imoralitate revoltătoare... Poate să nu fie foarte bună, dar este eminamente morală. În privinţa asta, ministrul, ca să acopere mînia cvasiregală, a pretextat imoralitatea, ceea ce e atroce şi laş. Încît de un lucru să fiţi sigură,

şi anume că voi ataca repetat şi teribil acest tron, care se clatină." Propunîndu-i-se o despăgubire de cinci mii de franci, Balzac, care şi calculase la şaizeci de mii beneficiul scandalului de la premieră, scrie: „Am roşit pînă în vîrful urechilor şi am răspuns că nu primesc pomană". Documentul epistolar interesează mai cu seamă prin relaţia pe care o are cu caracterul fantastic şi polemic al lui Balzac. De la prima lui piesă, el vede teatrul ca o afacere bănească, iar în al doilea rînd *Vautrin* îi exprimă opiniile politice proprii, legitimiste şi în fond reacţionare. Altfel piesa e o melodramă, nici mai adîncă, nici mai superficială decît alte melodrame: spectacolul înduioşării unui adevărat monstru moral, cum este Vautrin, de către un copil, pe care-l creşte, tinde să stoarcă lacrimile uşoare ale burghezului sentimental. Pe de altă parte, ocnaşul ajuns aliat al autorităţii, cu legături tainice în lumea zisă mare, deşi cu vocaţia revoltei împotriva oricărei legi morale sau sociale, e un personaj neconvingător. Şi ceea ce pare mai ciudat poate, sporind inconsistenţa personajelor, este misiunea pe care i-o dă autorul de a-i exprima, cu grandilocvenţă, legitimismul propriu. De aceea *Vautrin*, ori de cîte ori a fost reluată, n-a dus la ceea ce se cheamă un succes teatral; şi e de presupus, cu suficientă încredinţare, că iluzia de mare succes bănesc, pe care Balzac îl şi cifra după atmosfera premierei la zeci de mii de franci, venea din binecunoscuta lui reverie financiară, stîrnită adesea de factori exteriori şi nu de valoarea intrinsecă a piesei.

Cu a doua încercare dramatică, *Isteţimile lui Quinola (Les Ressources de Quinola)*, reprezentată la Odéon în 1842 şi tipărită la o lună după reprezentare, Balzac imaginează personaje pe care nu le mai cunoşteam ca nume din romanele lui; dar le recunoaşte dintr-o dată ca aparţinînd unei anumite lumi şi problematici balzaciene. Piesa nouă este o comedie cu substrat grav, fiind o dramatizare a nereuşitei omului superior în vechea societate. Acest om superior se numeşte Alfonso Fontanares. El trăieşte pe vremea lui Filip II al Spaniei şi este inventatorul propulsiei cu aburi, aplicată navigaţiei. Prin insistenţa valetului său Quinola, mai „inventiv" decît stăpînul „inventator", reuşeşte să ceară direct şi să

obțină de la rege ajutorul necesar. Regele îi asigură ca loc de punere în practică a invenției Barcelona, acordindu-i totodată titlul de „duce de Neptunado". Dar încep repede hărțuielile creditorilor impacienți și mai cu seamă din partea societății constituite, tentative criminale de a-i înăbuși geniul. Apare un competitor al gloriei, om de nimic, deși zis „de știință", avînd cu sine organizația instituțională a Cataloniei (vicerege, mare-inchizitor, nobilime) și opinia publică ; acesta, pe numele lui — Don Ramon, devine beneficiarul dolosiv al invenției lui Fontanares. Sosește însă din nou și la timp Quinola. Valetul aduce la cunoștința stăpînului că o a doua mașină, construită de el din spirit de prevedere în ascuns, se află în portul Barcelonei. Fontanares, cu gloria furată, dă ordin lui Quinola să scufunde vasul ; și chiar în împrejurarea glorificării lui Don Ramon, o bubuitură trimite în fundul mării taina invenției, iar adevăratul inventator pleacă în Franța. Despre reprezentarea acestei piese, Balzac scrie doamnei Hanska : „*Quinola* a fost obiectul unei bătălii memorabile, asemănătoare aceleia de la *Hernani*. Lumea venise să fluiere piesa de la un cap la altul, fără a vrea s-o asculte timp de șapte reprezentații consecutive. Azi, sîntem la a șaptesprezecea reprezentare și «Odéonul» face bani buni. A trebuit deci de șapte ori să mă aflu pe cîmpul de bătălie și, obosit cum e oricine în timpul luptei, după ce am obținut în fine o reprezentație calmă, a trebuit să părăsesc Parisul și să mă duc la Lagny, unde, din spirit comercial, librarul meu tipărea *Quinola*." Numeroși jurnaliști dușmani combătuseră noua piesă cu *Vautrin*. „Va veni o zi, scrie Balzac în prefața tipăriturii de la Lagny, cînd această piesă va servi de berbec ca să se lovească o piesă nouă, așa cum mi s-au luat toate cărțile de pînă acum și chiar piesa intitulată *Vautrin* ca să mi se acopere cu ele *Istețimile lui Quinola*". Dar discuția cea mai aprinsă s-a stîrnit din anecdotica piesei ; prin ea autorul aducea în scenă un om — firește — de geniu, care demonstrase puterea propulsivă a vaporilor încă de pe vremea lui Filip II al Spaniei. Faptul a părut enorm, ceea ce a făcut ca peste Balzac să se rostogolească un val de deriziune. Lumea întreagă știa de „oala lui

Papin" din memoriile acestuia scrise între 1690 şi 1695. Specialiştii epocii mai ştiau, peste memoriile lui Papin, de lucrarea *The Scoutling of one hundred Invention (Descrierea pe scurt a unei serii de invenţii,* 1663) a lui Edward Somerset, marchiz de Worcester ; mai cunoşteau *Les Raisons des forces mouvantes, avec diverses machines etc... (Cauzele forţelor mişcătoare, cu felurite maşini etc.,* 1615) ale inginerului normand Salomon de Claus ; şi nu ignorau desigur nici faptul că în 1543 căpitanul de vas Blasco de Garay făcuse o experienţă similară chiar în portul Barcelonei şi chiar în prezenţa împăratului Carol-Quintul. Istoricul forţei motrice a aburilor se şi făcuse contemporan (*Despre maşinile cu aburi,* 1837) de un Arago, care îl publicase în *Annuaire du Bureau des Longitudes (Anuarul Biroului longitudinilor,* vol. 21), încît faptul era binecunoscut specialiştilor. Dar ce putea şti lumea grăbită a ziariştilor ? Cît despre Balzac, după cum ni se afirmă în prefaţa piesei, el cunoştea de mai înainte de lucrarea lui Arago : „Dintre cincizeci de foiletonişti, nu e unul să nu fi socotit drept fabulă, inventată de autor, faptul istoric pe care stă piesa *Les Ressources de Quinola.* Cu mult înainte ca domnul Arago să-l fi menţionat în al său istoric al aburilor, ...autorul, căruia faptul îi era cunoscut, presimţise marea comedie care va fi precedat actul de disperare al inventatorului necunoscut care, în plin secol al XVI-lea, făcuse să meargă o navă cu vapori în portul Barcelonei şi o scufundase singur în prezenţa a două sute mii de spectatori. Aceasta răspunde deriziunii ridicate de pretinsa supoziţie a născocirii vaporilor înainte de marchizul de Worcester, Salomon de Caus şi Papin." Rîsete tot atît de hohotitoare şi de nedrepte a provocat de asemenea titlul de „duce de Neptunado" pe care Filip II îl acordă în piesă lui Fontanares. Rîsetele acestea, replică Balzac în prefaţă, veneau de la „spectatori care în fiece dimineaţă citesc prin ziare titlul de duce al Victoriei, dat lui Espartero, neputînd să ignore titlul de prinţ al Păcii, dat celui din urmă favorit al penultimului rege al Spaniei. Cum s-ar fi putut prevedea o astfel de ignoranţă ? Cine nu ştie că cele mai multe titluri spaniole amintesc de împrejurarea căreia li se

datoresc? Orendajes a luat titlul de *la Paz (al Păcii)*, pentru că a semnat tratatul de la 1725. Un amiral l-a luat pe cel de *Transport-Real (Transport-Regal)*, fiindcă a condus pe infante în Italia. Navarro l-a luat pe acela de *la Vittoria (al Victoriei)* după lupta navală de la Toulon, cu toate că victoria fusese indecisă. Aceste exemple și atîtea altele sînt întrecute de vestitul ministru de finanțe, negustor parvenit, care a luat titlul de Nimic-în-sine *(l'Ensenada)*." Faustina Brancadori, iubită în piesă de Don Fregose, viceregele Cataloniei, iubește pe Fontanares; ca să-l îndepărteze pe acesta de îngereasca Maria Lathundiaz, imaginează ca prin creditorii, deveniți imperioși, cît și prin furtul invenției și glorificarea frauduloasă a lui Don Ramon, să ajungă la inima inventatorului genial. Faptul se va întîmpla după moartea Mariei, cînd, rămînînd singură cu Fontanares, îi va dezvălui toate mașinațiunile pasiunii sale și, dovadă supremă a iubirii ei, va pleca alături de Fontanares și Quinola în Franța. Pînă atunci și pînă a nu muri Maria, ea vrea însă să-l convingă de absoluta nevoie a omului excepțional de a fi iubit, nu de a iubi: „Că o femee te iubește și te servește, mai înțeleg. Dar pentru dumneata a iubi însemnează a abdica. Cei mai de seamă oameni au dorit în egală măsură și din totdeauna să cîștige glorie, onoruri, bogății și, mai mult ca orice, putere suverană care se află mai presus de toate frămîntările sociale, mai presus de geniu. Aceasta a fost lumea Cezarilor, a Lucullusilor și a Lutherilor înaintea dumitale! Iar dumneata ai pus un obstacol în calea spre această măreață existență — dragostea dumitale demnă de un student din Alcala. Te-ai născut uriaș și te preschimbi de bună voie într-un pitic bicisnic. Dintre toate femeile, omului de geniu îi este destinată una singură, creată anume pentu el. Această femeie trebuie să fie o regină în ochii lui, iar pentru el o slujitoare supusă — cum i se supune și viața, să fie veselă în timp de restriște și prevăzătoare atît în nenorocire cît și în vremurile de prosperitate. Trebuie să cunoască viața și capcanele ei, și mai ales să fie îngăduitoare cu capriciile lui."

Din pledoaria pentru sine a Faustinei Brancadori, care exprimă — aceasta e de toată evidența — gîndul

lui Balzac, reținem acea „putere suverană mai presus de geniu“, după care autorul *Comediei umane* a alergat pînă la extenuare. În ea stă interesul dramatic al *Isteți-milor lui Quinola*, și nu în istoria propulsiunii cu abur sau veridicitatea titlurilor spaniole de noblețe, care au agitat exclusiv pe jurnaliștii timpului. Numai Balzac, care se voise „un Napoleon al peniței“, putea să imagineze complexul de necesitate, de viclenie și gol, în care societatea plutocratică așeza pe omul de geniu. *Istețimile lui Quinola* se leagă prin urmare de marea operă a romancierului prin veriga de foc a problematicii omului superior în societatea banului. Puterea geniului, împiedicat să se realizeze prin factori sociali, externi și efemeri, este izvorul de meditație gravă în această comedie a inventivității nesecate a lui Quinola și a mașinațiunilor Faustinei Brancadori. „Căderea“ ei, despre care Balzac vorbește în prefață și de care zice că se consolidează cu aprobarea „domnului Victor Hugo, care... a protestat împotriva publicului de la premieră, revenind să vadă piesa la a doua reprezentare“ și a „domnului de Lamartine și a doamnei de Girardin, care și-au menținut, cu toată iritația generală, prima judecată“, se datorește așadar, în cea mai mare parte, receptării improprii, dacă nu nule, a dramatismului ei latent. Nu e mai puțin adevărat însă că la aceasta au contribuit fără îndoială numeroasele artificii de autor, cum sînt travestiurile lui Quinola și alte intervenții *„ex machina“*, care readuc zilnic acțiunea la sensul dorit de mai nainte. Încît la discuțiile aprinse, dar secundare, privind prioritatea ideii propulsiei cu aburi sau a titlurilor spaniole de noblețe, care au abătut interesul public de la cuprinsul autentic al piesei, trebuie să adăugăm acele rezolvări arbitrare ale dificultății dramatice, prin care autorul el însuși tulbură pînă azi estetica spectacolului sau a lecturii. Cu deprinderea binecunoscută la Balzac de a socoti totul în cifre bănești (banal fiind mijlocul de dominație în societatea capitalistă), el scrie doamnei Hanska următoarele : ultimul necaz este „înșelăciunea celor de la Odeon, care m-au amăgit ; dîndu-mi sala teatrului pentru ziua premierei și știind să mi-o retragă în detaliu, au lăsat să mă împovăreze pe mine prețul așa zicînd excesiv

al locurilor de la premieră, care n-a dat nici *două mii cincisute de franci*. Astfel eu am prăpădit patru luni din timpul meu în folosul Odeonului, ceea ce reprezintă cincisprezece mii de franci pe care i-aş fi putut cîştiga, şi *Quinola* nu-mi aduce nici cinci mii". Amărăciunea financiară pare la el mai costisitoare decît insuccesul real şi, după cum se vede, *Isteţimile lui Quinola*, ca şi *Vautrin*, pun în mişcare dureroasă acea facultate balzaciană a visului financiar irealizabil.

Totuşi, alături de nereuşita băncască, nereuşita artistică, legată de specificul operelor dramatice, pare a-l fi preocupat îndeajuns, de îndată ce, compunînd o a treia piesă, numită *Paméla Giraud*, o dă să fie revizuită dramatic de oameni mai familiarizaţi cu meşteşugul scenei, cum erau atunci Bayard şi Jaime. *Paméla Giraud* s-a reprezentat întîia oară pe scena teatrului parizian „de la Gaîté" în 1843, apărînd ca volum în acelaşi an. Deşi revizuită de cei doi specialişti, piesa cade ca şi *Vautrin* şi *Quinola*. Balzac are însă acum pe cine da vina insuccesului : nu corespunseseră colaboratorii. El scrie astfel doamnei Hanska : „*Paméla Giraud*, care îmi poartă numele, n-a fost purtată de numele meu ; a căzut după cît văd şi vedeţi că *afacerea* a fost foarte bună pentru mine. De îndată ce mă voi înapoia (se afla la Berlin, în drum spre Paris, venind de la Petersburg, unde vizitase pe doamna Hanska *n.n.*), voi explica faptul printr-o piesă, a cărei idee nu mă voi mai mulţumi s-o dau pe mîna priceputilor *(faiseurs)*." Adevărul este însă că piesa fusese redactată în întregime de Balzac însuşi, manuscrisul cu grafia proprie păstrîndu-se pînă azi ; încît nu „ideea" fusese dată pe mîna lui Bayard şi Jaime, ci textul integral, pe care ei numai l-au supus trebuinţelor teatrale.

Nici cu *La Marâtre (Maştera)*, dramă de familie în cinci acte, reprezentată prima dată pe scena „Teatrului Istoric" din Paris şi tipărită în 1848, Balzac nu izbuteşte mai mult decît cu *Paméla Giraud*. Noua piesă nu poate fi pusă în raport cel puţin cu lumea romanelor lui. ca *Isteţimile lui Quinola* şi *Vautrin*. Abia o vagă relaţie cu biografia romancierului, care a trăit continuu într-un conflict nesoluţionat cu mama lui, sugerează cîte o dată intriga acestei drame familiale. Concepută zguduitor,

piesa este o melodramă : „maştera" Gertruda, soţie de a doua a generalului conte de Grandchamp, iubeşte acelaşi bărbat, pe tînărul Ferdinand Marcandal, ca şi Paulina, fiică din prima căsătorie a generalului. Soluţia conflictului e adusă de sinuciderea tinerilor prin otrăvire, „căsătoriţi în moarte". Asupra mormîntului, „*Gertruda* (se repede la Ferdinand, scoţînd un strigăt) : oh ! (se dă înapoi din faţa generalului, care se îndreaptă spre fiica lui, apoi ea scoate o sticluţă, pe care o aruncă deîndată. O, nu, pentru el, pentru bătrînul acesta nefericit mă condamn la viaţă ! (Generalul îngenunche în faţa fiicei lui moartă). Doctore, ce face ?... O să-şi piardă minţile ?... *Generalul* (bîlbîindu-se ca un om care nu-şi găseşte cuvintele) : Eu... eu... eu... Vernon : Domnule general ce faci ? *Generalul* : Eu... eu încerc... să mă rog pentru fata mea !..." şi cade cortina, după ce, bineînţeles, cade mai întîi piesa.

Dar Balzac revine la intriga bănească, sub aspectul creditului, pe care o cunoaşte bine, cu *Le Faiseur (Omul de afaceri)*. Această comedie a creditului, în cinci acte, e anunţată de *Revue Parisienne* („afacere" eşuată şi aceasta ca toate iniţiativele comercialo-financiare ale lui Balzac) încă din septembrie 1840. Se va reprezenta abia peste unsprezece ani, după moartea autorului, la teatrul „Gymnase" în 1851, cînd va apărea şi în volum, dar refăcută pe de-a întregul de Ennery, concentrată în trei acte şi numită *Mercadet*, după numele personajului principal. Iar după reprezentarea textului prescurtat de Ennery, se va reveni, în vederea tipăririi integrale, la titlul original de *Le Faiseur* chiar din 1851. Piesa aduce în scenă domiciliul lui Auguste Mercadet, om de afaceri, speculator la Bursă şi în fond falit, care îşi acoperă dezastrul financiar cu firme comerciale şi exploatări fictive, asupra cărora emite acţiuni pe care le speculează prin agenţi proprii pînă la discreditul total. Parte din ruina lui financiară se datorează tovarăşului de afaceri Godeau, care a fugit în India cu fondurile întreprinderii comune, promiţîndu-i că-l ţine copărtaş la beneficiile aventurii. Locuieşte însă într-un cartier distins al Parisului şi ţine casă mare, cu mobilă de lux şi mese îmbelşugate, viaţa lui constînd în *efortul de a părea bogat*,

deoarece opinia publică favorabilă despre starea omului de afaceri în societatea capitalistă e mai mult decît bogăția propriu-zisă, dacă aceasta nu se vede, e adică izvorul creditului ; și Mercadet trăiește din credite. Totuși, proprietarul imobilului, un oarecare Brédif, își pierde răbdarea, chiriașul fiind în întîrziere cu plata chiriei de aproape doi ani ; creditori și zarafi ca Berchut, Verdelin, Gaulard, Pierquin și Violette, aflînd că baza creditului, care i-a făcut să-l împrumute cu bani, e șubredă, se alarmează și cer restituirea sumelor ; gravitatea situației, cunoscută un timp numai de Mercadet și soția sa, se află de asemenea în discuția personalului de servici, neplătit, ca și în cercul furnizorilor încrezători, care dintr-o dată nu mai pot subveni la aparența de belșug și prosperitate a familiei Mercadet. În această împrejurare, un tînăr Michonnin de la Brive, care se dă drept „milionar“, neștiind încă situația falimentară a lui Mercadet, cere insistent mîna Iuliei, fiica speculatorului. Acesta răspîndește zvonul despre „milioanele“ viitorului său ginere și, consecutiv, treburile i se înviorează prin mecanica creditului : mai întîi servitorii, apoi furnizorii și la scurt timp chiar zarafii și cămătarii se reangajează în jurul posibilelor profituri, pe care Mercadet le scoate ca un vrăjitor din averea ipotetică a unui ginere. Și astfel, ajutat de puterea hipnotică a bogăției viitoare și fiind în același timp cinic și sentimental, brutal și suav, odios și gingaș, după necesitate, dar mai cu seamă plin de inteligența disperării, cu „resursele“ unui Quinola pus în situația de speculator de bursă falimentar, el începe din nou să jongleze cu „acțiunile roze ale unui ziar care ar putea să aibă succes, dacă ar apărea“, „cu acțiunile albastre ale unei mine care a făcut explozie“ sau „cu acțiunile galbene ale unui pavaj din care nu se putea face baricade“. Tînărul de la Brive, miraculosul ginere, se dovedește însă un aventurier de teapa chiar a socrului însuși, pe care și-l alesese. Creditorii amăgiți încă o dată acționează acum în comun, urmînd să se aplice la domiciliu formele sechestrului judiciar. Numai că Mercadet, acest „Napoleon al afacerilor“, răspîndește la timp noutatea senzațională a întoarcerii lui Godeau, încărcat de aur, din

India ; şi dă proporţii noutăţii printr-o atmosferă de mister, pe care o sporeşte, cînd e cazul, contestînd întoarcerea. De la Brive e pus să se deghizeze în Godeau şi ţinut din scurt într-o cameră, ceea ce personalul de serviciu propagă cu atît mai neîntîrziat cercului cunoştinţelor de interes ale lui Mercadet, cu cît acesta interzisese formal divulgarea ştirii. Concomitent, printr-o combinaţie de moment, plăteşte dintre creditori pe Berchut. Şi ceata cămătarilor, convinşi astfel că Godeau s-a înapoiat din India cu participaţia lui Mercadet la beneficii, se-nghesuie iarăşi la onoarea de a li se primi creditele. Dar mitul Godeau se preface în realitate. Sosit la Paris, el dă dispoziţie de plată tuturor datornicilor lui Mercadet, prin fiul său Adolphe, care nu e altul decît suspinătorul sărac la mîna Iuliei, pe care îl înlăturase din competiţia amoroasă, pentru un timp, falsul milionar de la Brive. „Bogat, dar cinstit", Mercadet izbucneşte : „Salut, regină a regilor, arhiducesă a împrumuturilor, prinţesă a acţiunilor şi mamă a creditului ! Salut, bogăţie atît de căutată aici şi care, pentru a mia oară, vii din Indii !..." Spre stupoarea cămătarilor, care îl roagă să le prelungească încrederea, el declară că se lasă de afaceri : rămas cu familia, cere să i se aducă o trăsură de piaţă : „Am arătat de atîtea ori altora pe acest Godeau, încît cred că am şi eu dreptul să-l văd. Hai să vedem pe Godeau !". Aceasta e piesa, scuturată de tot ceea ce, incidental, o complică fantastic, făcînd-o adesea incredibilă. E comedia creditului în societatea capitalistă.

De la Balzac s-a mai păstrat o „tragedie burgheză" în cinci acte, *L'École des Ménages (Şcoala căsniciilor)*, publicată în 1907. Mai fusese tipărită chiar în timpul vieţii lui Balzac, într-un tiraj de numai treizeci de exemplare, nedifuzate nici acestea ; iar prima reprezentare a fost pe scena teatrului „Odeon", în 1910. Despre ea nu se poate spune mai mult, decît că urmărirea efectelor de melodramatism, scoase de data aceasta din alterarea personalităţii, devine gravă şi indiscutabilă eroare estetică.

După schiţa, oricît de sumară, a teatrului lui Balzac, se pune întrebarea de neînlăturat : care e cauza insuccesului în teatru a unui atît de mare romancier ? Situaţiile dramatice abundă în *Comedia umană*. Nici vorbă

că aceste situații l-au iluzionat pe Balzac însuși, cînd a decis să-și compună prima piesă *Vautrin*, plecînd de la cunoscutul erou al cîtorva din romanele lui; tot ele au făcut pe un Emile Fabre să-i dramatizeze *La Rabouilleuse (Pescuitori în apă tulbure)*, pe un Adolphe Tabarant să adapteze scenic pe *Moș Goriot*, iar pe un regizor cineast să-i ecranizeze *Le Colonel Chabert*. Pe de altă parte, ceea ce uimește de prima dată, făcînd de neînțeles insuccesul, este identitatea de preocupări și material omenesc a romancierului cu dramaturgul. În principiu, nimic n-ar trebui să se opună unui romancier de a deveni dramaturgul propriei sale creații epice sau al uneia independente, după cum tot atît de firesc s-ar părea ca un dramaturg să-și poată converti cu ușurință spectacolele în narațiuni. Atît unul cît și altul mînuiește o anume acțiune, o înlănțuire de situații, nu numai de caractere, un conflict și în cele din urmă o soluție a conflictului. Cel puțin, în formula clasică a genului și epic și dramatic, în care a lucrat Balzac, așa ni se pune chestiunea. De ce n-a reușit el pe deplin cu nici una din încercările lui dramatice? Între atîtea asemănări, cîte apropie genul naratic de genul reprezentării dramatice și care dau temei convertibilității lor reciproce, trebuie să existe o deosebire care le separă, deosebire peste care n-a putut trece nici Balzac și nici un alt mare romancier. În ce constă ea? E de crezut că, materialul fiind același, modul de aplicare la acest material diferă. Romanul implică o anume conduită de autor, în timp ce teatrul implică alta. E obligația la spiritul de analiză, pentru narator, și e obligația la spiritul de sinteză, pentru omul de teatru, ceea ce îi înstrăinează unul de altul în conduita lor creatoare? Romancierul procedează gradual prin lungi analize, lăsînd sintetizarea întregului său material pe seama cititorului, în timp ce dramaturgul procedează prin punerea în mișcare de la început a unor sinteze vii, lăsînd analizarea materialului său omenesc pe seama spectatorului? Așa crede esteticianul Victor Basch (*Etudes d'Esthétique dramatique*, 1920): „Poetul epic sau romancierul dispune de un timp și un spațiu infinit; *Comedia umană* a lui Balzac îmbrățișează, după cum se știe, o lume de vo-

lume și, dacă marele romancier n-ar fi murit la 51 de ani și ar fi atins vîrsta la care părea să-l destineze constituția lui robustă, opera ar fi putut să-i sporească cu încă douăzeci-treizeci de romane. Drama, dimpotrivă, nu dispune decît de o parcelă strict limitată de timp și de un spațiu care, oricît a fost de considerabil lărgit de către dramaturgii moderni, nu e totuși mai puțin limitat. În două sau trei ore, el trebuie să ne prezinte toate personajele în așa fel ca noi să le putem cunoaște antecedentele și starea prezentă a condiției lor sociale, a mentalității și a sensibilității lor, iar conflictele în care se află angajați să se îmbuce, să se înnoade și să se deznoade sub ochii noștri. În această simplificare, în acest *raccourci* impresionant și pitoresc, în arta de a ne face cunoscut cît mai iute ceea ce avem nevoie să știm, în această operă de sinteză constă tehnica dramei, în timp ce tehnica romanului constă în analiză."

Conștiința insuccesului în teatru, la Balzac, deși el își da eșecurile, după cum s-a văzut, pe seama cînd a foiletoniștilor dușmani, cînd a cine știe cărei împrejurări totdeauna externe, apare destul de clară. Dacă, avînd această conștiință, totuși a stăruit, stăruința i se explică prin ideea pe care și-o făcuse el despre teatru ca „lovitură financiară" posibilă. E mereu de amintit că autorul *Comediei umane* trăia într-o societate care, ieșită dintr-o revoluție, prin care privilegiile sociale și ierarhia fuseseră abolite, ajunsese să se lase condusă de singurul privilegiu și unica ierarhie a banului. Dominația capitalului era în vremea lui monstrul născut din dezvoltarea rapidă a industriei și comerțului, din exterminarea căilor de comunicație, din rapiditatea mijloacelor de transport și apariția căii ferate. E o epocă de afaceri bancare fabuloase (un James de Rothschild întemeiază prima bancă internațională și e prietenul lui Balzac), în care romancierul însuși umblă, prin tot felul de „afaceri", după instrumentul de dominație în societatea capitalistă — *banul lichid* („l'argent vif"). În 1837, el cumpără, halucinat de îmbogățirea posibilă, o casă cu dependințe lîngă Paris, la Ville-d'Avray, numită „les Jardies", cumpără pămînturi vecine, cheltuiește ruinător cu consolidarea terenurilor șubrede, face construcții defectuoase, visează

să pună în mişcare o mare lăptărie şi să cultive pe mari întinderi ananas, dar pînă la urmă totul se dovedește a fi o penibilă fantasmagorie, care se lichidează printr-o vînzare disperată, pentru a fi — bineînțeles — înlocuită cu alta. Teatrul lui Balzac este tot o astfel de „afacere" care i-a eşuat. Pentru aceasta nu este însă de neluat în seamă. Sînt în el oameni şi situații care țin prin toată semnificația lor de oamenii şi situațiile romanelor lui, cît şi de personalitatea istorică a lui Balzac. Cel puțin Fontanarès din *Isteţimile lui Quinola (Les Ressources de Quinola)* şi Mercadet din *Omul de afaceri (Le Faiseur)* sînt frați buni ai parfumerului falimentar *César Birotteau* și ai omului de bursă bancherul Nucingen, ca să nu ne mai gîndim, în planul fantastic, la alchimistul, cu sufletul devastat de mitul îmbogățirii Raphael Claës din *În căutarea absolutului (La Recherche de l'Absolu)* și nici la umbrele lor diforme, Grandet-tatăl și Gobseck.

Dar „banul lichid" era pentru Balzac numai mijlocul de dominație în societatea plutocratică în care a trăit, și la care recurgea numai fiindcă „suveranitatea geniului" nu se putea impune prin sine.

La vîrsta de douăzeci și patru de ani, după experiența de cîțiva ani ca secretar al lui Louis Jouvet și de autor al unor piese de teatru ca *L'Hermine* și *Le Bal des Voleurs*, care-i prevestesc originala orientare dramatică, Jean Anouilh (n. 1910, la Bordeaux) ocupă un loc însemnat în dramaturgia timpului prin *La Sauvage* (1934). E prima sa capodoperă, ce se va reprezenta pe toate scenele lumii.

Perspectiva de viață pe care o deschide *La Sauvage* e atroce și ireconciliabilă în conflictul ei dintre psihologia sărăcimii și aceea a clasei posidente. Thérèse aparține unei orchestre provinciale de cafenea, în atmosfera căreia își murdărește indelebil copilăria și întreaga existență. Părinții îi sînt niște bieți nerușinați, a căror turpitudine li se explică prin sărăcie, dar li se și poleiește cu aspirații ideale. Destinul scoate în calea Thérèsei pe Florent France, compozitor cunoscut, bogat și generos, care o ia de soție. Poate iubirea să-i spele sufletul de urmele josniciei morale în care a crescut ea ? Aceasta e întrebarea pe care Anouilh o preface într-o serie de momente dramatice de cea mai zguduitoare tensiune, pînă să ajungă la răspunsul evident scenic că înțelegerea conjugală și erotică dintre un posident și o fată ridicată din decăderea unei familii sărace nu e posibilă. Educația fiecăruia apare ca o fatalitate care le anulează iubirea și căsnicia, eroii redevenind sau, mai exact spus, neputînd evada din singurătatea lor socială.

Solitudinea individului prin educație și, în parte, prin ereditare, terfelirea în josnicii și ipocrizie a unei puritäți endemice, care e a copilăriei, a naturii însăși, deci a unei aspirații profund omenești, lupta individului de a-și păstra neîntinată identitatea morală, soluția morții ca unică salvgardare a integrității absolute, toate aceste

teme și idei apar izolat sau împreună în piesele următoare, de la *J'avais un prisonnier* (1935) și *Le Voyageur sans Bagage* (1936), pînă la *Euridice* (1941), *Antigona* (1944) și, după brusca schimbare a registrului tragic în registru satiric și comic, mai departe la *Valse des Toréadors* (1952), *L'Allouette* (1955), *L'Hurluberlu* (1959), *La Grotte* (1961) etc... E de reținut că dramaturgul pare a fi evoluat grav de la ideea incompatibilității sociale din *La Sauvage* la aceea a respingerii vieții burgheze întregi, complex de convenție și ipocrizie, din *Le Voyageur sans Bagage* și apoi la refuzul oricărei vieți, fiindcă a trăi nu înseamnă decît a accepta un proces neoprit al degradării, din *La Colombe*, această ultimă idee aflîndu-se implicată în chiar vocația morții din *Antigona*.

Tragic sau satiric, teatrul lui Anouilh nu este totuși deprimant, cum s-ar putea crede și cum s-a și crezut. Eroii lui, prin hotărîrea de a evada în aventură sau moarte, ca și autorul însuși, care evadează din tragic în comicul uneori chiar vodevilesc, confirmă puternic, deși indirect, dreptul omului la o viață morală necoruptă. Acesta e sensul întremător pe care *Euridice* îl acoperă cu personaje simbolice, fără să-l poată ascunde cu desăvîrșire. Aparența dramatică a piesei pare a spune că însuși mitul erotic, fie el *Dafnis și Cloe, Tristan și Isolda, Romeo și Julieta, Hermann și Dorothea* etc..., fie *Orfeu* și *Euridice*, conține situații de viață intolerabile. Soluția e numai moartea amanților, înțeleasă ca respingere a realității corupte, respingere însă metaforică, luminată din adîncime de afirmația celei mai depline purități.

Reprezentată acum întîia oară pe scena Naționalului nostru, *Euridice* ține așadar de întregul teatru al lui Anouilh prin sensurile ei atît aparente cît și implicate. Se poate însă observa că metafora întunecată a ficțiunii dramatice, față de alte opere ale dramaturgului, poartă un adaos istoric de tristețe : piesa e scrisă în anii de deznădejde ai „rezistenței“ poporului francez, cînd valorile artistice, sumbre numai în aparență, au trebuit să primească și ceva din culoarea agravantă a ambianței de epocă. Dar, cu toate acestea, moartea prin care eternii amanți, părăsind realitatea vieții, își reintegrează puritatea absolută nu e decît expresia figurativă a aspirației

lui Anouilh și a umanității întregi la un ideal de viață spirituală inatacabil. Iar în perspectiva acestei aspirații regeneratoare, prezentă în tot teatrul său, putem afirma că *Euridice* supraetajează conștiința spectatorului cu reflecții finale întremătoare.

Din punctul de vedere al concepției teatrale, piesa propune, pe de o parte, o serie de personaje care, deși mișcîndu-se și înscriindu-și destinul într-un cadru de realism crud, s-ar zice fără dreptate că sînt mai mult personificări decît personaje, un fel de abstracțiuni simbolice, dar pe de altă parte totul, ficțiune și situații, fiind susținut cu o deplină posesiune a meșteșugului scenic. Originalitatea teatrului lui Anouilh constă astfel în compunerea ideilor, pe care le profesează cu un instinct și o știință teatrală remarcabilă. „Idei" au mai dezbătut scenic și mai dezbat încă alți autori, după cum seria celor conduși de virtuozitatea tehnică este inumerabilă. El însă întrunește, într-o sinteză proprie, ca puțini alții, vocația ideilor și meșteșugul dramatic. Încît, undeva, în apropierea creațiilor sale e de întrevăzut, dintre operele străine opera lui Bernard Shaw, iar întrucît privește teatrul francez dintre cele două războaie mondiale, activitatea lui de dramaturg se împlinește între știința mînuirii dramatice a situațiilor, știință care a dat strălucire formulei de teatru burghez și chiar bulevardier de pînă în 1930, și între apariția eseurilor dramatizate sau a teatrului contemporan „ideologic".

O ANTOLOGIE DE POEZIE CONTEMPORANĂ

Sînt treizeci de ani de cînd Marcel Raymond, critic cu temeinice studii ronsardiene (*L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, 2 vol. 1927, și *Bibliographie critique de Ronsard en France*, 1927), își tipărea remarcabila lucrare asupra stării lirismului francez contemporan : *De Baudelaire au Surréalisme* (1933). Ușurința de a sări de la studiul de tip universitar la eseul substanțial și din istoria literară cea mai caracterizată la formularea naturii lunecoase a poeziei, precum și la gruparea reprezentanților ei, făcea din autorul acestei cărți un critic de neașteptată autoritate. El putea dovedi cu mare limpezime franceză tulburarea noii poezii și cauza tulburării ei. Poezia, afirma el cu dreptate nu numai despre lirismul francez, „tinde să devină o etică sau nu știu ce mijloc neregulat de cunoaștere metafizică, fiind muncită de nevoia de a schimba viața, cum voia Rimbaud, de a schimba omul și de a-l face să atingă ființa“ ; vedea „un efort al spiritului de a-și rupe legăturile și de a face din poezie o operație vitală“ ; extazul liric nu mai este aspirație supraterestră a omului istovit de hemoragii, ci „sentiment confuz și delicios al existenței“, „metodă“, moștenită de la același Rimbaud „de a exalta viața și a depăși omul“ ; autorul faimosului *Bateau ivre* „a fixat poetului ca sarcină să redeștepte în spiritul său acele facultăți adormite care îl vor pune în contact cu realul autentic“ ; și, fiindcă pe de o parte condiția socială burgheză, iar pe de altă parte condiția naturii omului sînt obstacole indestructibile, pentru individul izolat, lupta neorganizată în comun, răzvrătirea izolată vor lua înfățișarea de „aventură și revoltă“ individualistă : aceasta e conduita noii poezii franceze, de la Rimbaud pînă la suprarealiștii contemporani.

Dar ni s-a făcut de curînd o nouă prezentare a poeziei franceze contemporane. E „panorama critică" a lui Georges-Emmanuel Clancier *De Rimbaud au Surréalisme* (Ed. Seghers, 1959). Titlul sună ca un omagiu pentru Marcel Raymond. Mai atentă la grupări şi subgrupări, lucrarea lui Clancier localizează starea de conflict a noii poezii franceze, în societatea capitalistă, care o condiţionează ; cauza nocivă, conflictul cu mentalitatea burgheză a transformat poezia într-o „căutare îndelungată a unei *vieţi adevărate*, a cărei prezenţă se atesta prin cuvinte şi imagini ; noii poeţi, după exemplul lui Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé, îşi vor transmuta „ciudăţenia socială în singurătate victorioasă", dar fapt este că sentimentul originar care îl alimentează este refuzul „lumii cotidiene" de a-i primi, „eşec interior". prin care sînt duşi la tentative de a *schimba viaţa*, cum visa Rimbaud şi în vederea aceasta de a *reinventa iubirea*, şi după cum de asemenea ştia Rimbaud şi formula Marx, de a *transforma lumea*. E un luptător social în Clancier, mai clar decît în Marcel Raymond ; este însă şi un spirit cu înclinări estetice de vreme ce se compensează de neizbînda socială a poeţilor cu frumuseţea poetică ieşită din chiar această neizbîndă. Căci, „să se ia seamă", avertizează criticul, „dacă a fost o înfrîngere, ea n-a putut exista decît în ochii poeţilor înşişi, în confruntarea ambiţiei lor spirituale cu obstacole de netrecut, fie ale timpului lor, fie ale condiţiei omeneşti. În ochii noştri însă e numai victorie, victoria operelor, incomparabil de frumoase şi liberatoare, cu care se găseşte jalonat avîntul poetic de la Rimbaud, de la Nouveau, de la Verlaine, de la Mallarmé, de la Cros, de la Lautréamont, de la Corbière, de la Laforgue sau de la Jarry pînă la Guillaume Apollinaire, la Valéry, Reverdy, Max Jacob, Fargue, Supervielle, Jouve, Milosz, Breton, Eluard, Aragon, Soupault sau Tzara". Entuziastul critic este desigur îndreptăţit să pună întreaga poezie franceză contemporană sub zodia lui Rimbaud şi, dincolo de el, sub auspiciile lui Baudelaire şi, mai departe, ale lui Edgar Poe (ceea ce e încă o formă de omagiu adusă înaintaşului Marcel Raymond) ; este îndreptăţit să-şi consemneze satisfacţiile de ordin estetic pe care i le oferă chiar „înfrîngerile" poeţilor numiţi ;

este cu putință chiar la comentarul mai mult liric decît critic, în care își încadrează selecția antologică din poeții contemporani, el însuși fiind azi un cunoscut poet ; dar unde dreptatea nu i se mai poate distinge este cînd printre *Farurile* poeziei contemporane, el pune alături de Rimbaud, Verlaine, Mallarmé pe un Germain Nouveau sau chiar Charles Cros, și tot atît de friabilă îi devine dreptatea cînd caută, cu subtilitate și nu fără eleganță, să pledeze literar și estetic pentru o mișcare spirituală declarat antiliterară și antiestetică, cum a fost suprarealismul și cum exponenții ei cei mai de seamă ca Breton și Aragon au conceput-o și condus-o. Știm bine că Breton și Aragon se despart cu orientarea la un anumit moment ; știm bine că primul negăsindu-și revolta antiartistică a tinereții, și-a îndrumat maturitatea către idealuri abzise, iar al doilea, dezvoltîndu-se mai consecvent cu sine, a trecut de la revolta antiartistică la acțiunea revoluționară antiburgheză. Atitudinea unuia ca și a celuilalt pare însă a confirma faptul că suprarealismul este pe drept negabil fie ca „eroare de concepție“ (Breton), fie ca etapă depășită (Aragon). Și totuși Georges-Emmanuel Clancier este probabil cel mai entuziast valorificator al acestei formule lirice, abia colateral literară, pe care a născut-o revolta împotriva ideii de valoare artistică. Între Breton și Aragon, criticul ține să suplinească veriga de altădată : pe primul îl face atent că, deși întors la idealul de artă negat în tinerețe, poetului îi „stă bine să combată mizeria din lume, nu să o ignoreze“, iar pe al doilea, văzîndu-l plin de „contradicții interne“, îl justifică prin „dorința de a le depăși, prin nevoia de a se simți unificat“ ceea ce l-ar fi dus la „supunerea absolută față de o regulă exterioară (politică desigur, dar de asemenea etică și estetică), pe care o contopește cu voința clasei muncitoare“. Ar fi fost de dorit, bineînțeles, ca privitor la Aragon valoarea etică și estetică a atitudinii politice să facă obiectul nu al unui parentez, ci al unei explicări mai largi. Cu acest deziderat, se aderă mai ușor la afirmările criticului.

Oricîte ar fi însă tresăririle cititorului la lectura „panoramei“ lui Clancier, și de nenumărate ori cititorul tresare de asemenea la o lungă serie de formulări critice

pline de adevăr și intuiție, cartea sa nu e mai puțin un serviciu real, pe care un om de sensibilitate și cugetare, poet și critic, totodată, îl aduce poeziei contemporane franceze. O notă de largă cuprindere încheie cartea: „Mișcarea suprarealistă a dus la ultimele limite setea de cucerire revoluționară care însuflețea și umplea poezia franceză la sfîrșitul Romantismului. După o atît de lungă, de constantă și în cele din urmă de sălbatică progresiune a spiritului de *recherche*, după apoteoza reprezentată de Suprarealism în fața acestui spirit, poezia franceză trebuia să se afle pentru multă vreme îmbogățită și marcată, pe de o parte, de acea alchimie a cuvîntului și a imaginilor, căreia i s-au închinat cu atîta stăruință, în felul lui Rimbaud, cei mai buni poeți timp de o jumătate de veac, iar pe de altă parte (să se vadă) abătută de la gustul experimentării și al demonului aventurii din cauza plenitudinii înseși a acestui gust, ca și din cauza atotputerniciei acestui demon asupra generațiilor anterioare de poeți". Dincolo de șirul atîtor elogii cel puțin discutabile, fraza aceasta implică adevărul că suprarealismul n-a putut fi decît ceea ce dovedește situația de azi a lui Aragon, adică o formă ce trebuie cu necesitate depășită pentru o participare poetică la lupta socială cu autentică eficiență revoluționară.

Tabloul liric *De Rimbaud au Surréalisme* de Georges-Emmanuel Clancier este, cum am spus pînă acum numai în treacăt, o antologie comentată. Ideea de a reproduce antologic poeme întregi, pe care comentarul le încadrează cu luminile lui critice, pune pe cititor în cunoștință de adevărul că nici o formulare abstractă, oricît de riguroasă, nu îndeplinește funcția critică a citatului direct, după cum îl face de asemeni să verifice mai totdeauna cu satisfacție pe critic prin poetul prezentat. Și intuiția valorii la Clancier nu e niciodată deficitară: poemele cele mai expresive ca orientare de grup și semnificație estetică se află sigur în cartea lui, care continuă să solicite pe cititor chiar după închidere. Încît așteptăm din partea autorului și noua lucrare *De Chénier à Baudelaire*, pe care aceeași editură Seghers o anunță printre altele; o așteptăm fiindcă o presupunem întocmită cu același gust sigur, dar și pentru interesul trezit totdeauna de poezia franceză, la noi ca și în alte părți ale lumii.

POEZIE ŞI CRITICĂ MODERNĂ

Poet, romancier, critic şi eseist, Alain Bosquet face şi se vede făcînd literatură. E un scriitor abundent de la care putem afla cum arată atît poezia, cît şi critica modernă. El îşi luminează activitatea scriitoricească pînă în procesul ei cu o luciditate am zice valérystă, dacă n-ar fi mai bine zis franceză. Conformat criticist, scriitorul cu vechi virtuţi analitice ajunge să se aplice inanalizabilului, adică poeziei. În cultura franceză, această încercare de cunoaştere raţională a iraţionalului e o tradiţie, azi. Nu e o tradiţie tot atît de impunătoare ca raţiunea aplicată raţiunii, dar de cel puţin două sute de ani ea s-a constituit destul de temeinic. De la Maine de Biran în filozofie şi de la abaţii Ducerceau, Batteaux şi Bouhours în eseistica poeziei, spiritul francez îşi dublează luciditatea cu întunecimi şi nelinişti. În filozofie un „esthesis“ obscur al conştiinţei reizbucneşte după Bergson în existenţionalismul contemporan ; iar în teoria poeziei acel „je ne sais quoi“, devenit loc comun, inepuizabil, reorientează exclusiv spiritul francez.

„Misterul poetic“ e azi în Franţa ca şi mai peste tot un enunţ de teoremă, care se demonstrează foarte logic. Astfel Alain Bosquet poate să afirme de la începutul cărţii sale *Verbe et Vertige* („Situations de la poésie contemporaine“, 1961) că spiritul secolului XX, în a doua jumătate a lui, cere de la poezie „enigme fără chei“. *Iliada, Eneida, La chanson de Rolland* şi toate epopeile ca şi genurile celelalte, corespunzătoare în timp, sînt „expoziţie şi anecdotă“ ; urmează, din secolul XIII pînă în al XVI-lea, cu excepţia lui Villon, a Louisei Labé şi Maurice Scéve, un gust căruia eseistul îi zice „cam prea multă morală şi ordine“ ; cu Malherbes şi Boileau începe perioada „supunerilor“ la raţiune, pe care nu o pot zdruncina un Jean de Sponde, un Bartas, un Agrippa d'Au-

bigné, Saint-Amant, sau Gombault, nici chiar, orice s-ar spune, La Fontaine sau Racine și această perioadă duce la formalismul inutil, la „ecuația... fără replică : poezie = versificație“ a secolului XVIII ; romantismul e o pseudo-revoluție, care face „obiectivității exsangue“ a clasicismului să-i succeadă „o falsă subiectivitate plină de sînge stricat“, preferința romanticilor francezi fiind nu pentru misterioșii Novalis, Browning, sau Hölderlin, ci pentru Byron, „acest colportor de efuziuni vulgare“ ; dar sosesc Baudelaire și Nerval cu poezia „perfecțiunii în dezechilibru“, vestitori de fapt ai „necunoscutului“, care este materia proprie a poeziei, mai puțin însă reprezentanți adevărați ai realităților obscure ; chiar explozivul Rimbaud cu „dorința lui rațională de a accede la irațional“, cu formulele lui celebre ca „dereglarea tuturor simțurilor“ și „eu este un altul“, lucrînd în „fulgere care țin de delir“, e destul de departe de dereglarea habitudinilor lingvistice și a legilor prozodiei, pe un loc încă de „control incontestat asupra felului său de a-și aranja delirul“. Pe calea numai deschisă de Baudelaire, Nerval și Rimbaud, poezia franceză primește de la pictori ca Picasso, Braque, Léger ș.a., impulsul de a adopta „stilul foiletonului, al confidenței în care totul este voit neglijent, prozaic, contrar frumuseții apărute de secole. Poem-afiș, poem-anunț, poem-prescripție, poem-telegramă, poem-flecăreală, poem-conversație, poem-ultimatum, poem-grafiti, poem-scenariu, poem-foaie de temperatură, poem-borderou, poeme-faire-part : acestea sînt aspectele vesele și sănătoase ale unei arte care deodată e gata să explodeze asupra ei înseși cu o indiscutabilă încredere în destinul ei“. S-a făcut astfel descoperirea că dușmanul poeziei era chiar cuvîntul, adică originea ei, zadarnic presupusă de milenii. Deci „dinamitarea cuvîntului“ va fi misiunea poetului modern și, prin mișcarea Dada, cu Hugo Ball și Tristan Tzara, „anti-poemul“ și „anti-poezia“.

Rezultat al acestei inovații, suprarealismul, despre care Alain Bosquet scria cu entuziasm și fidelitate de neo și ultim suprarealist, „interzice omului să-și privească activitățile care se desfășoară în plină zi : nici rațiune,

nici logică, nici conştiinţă“, ci „noaptea cea mai completă..., visul..., *subconştientul*, ...*spontanul*, mai înainte de a intra în stăpînirea celui mai neînsemnat control..., duşman agresiv a tot ceea ce Atena, Roma, Biserica, Descartes, Kant, clasicismul, romantismul, realismul, pozitivismul, naturalismul au putut aduce Occidentului ca armonie, confort, frumuseţe senină, el îşi dă sarcina să pună în valoare elementul ireductibil al misterului, din om“ ; urmează, fireşte, istoricul acestui curent, bifurcat prin Aragon în prelungirea socială a revoluţiei şi prin Breton prin abţinerea de la această prelungire şi negaţia poziţiei iniţiale, dar urmează mai cu seamă universalizarea doctrinei prin poeţi de toate naţionalităţile, francezi (Yves Bonnefoy, Pierre Emmanuel, Robert Mallet, Jean Claude Renard, Jean Grospeau, Charles de Quintec şi Robert Sabatier), mexicani (Octavio Paz), iugoslavi (Vasko Popa), spanioli (Blas de Otero), polonezi (Thadeus Rozewicz), belgieni (Hugo Claus), suedezi (Lars Forssell), englezi (Theodore Roethke), americani (Peter Viereck), germani (Karl Krolow) şi israeliţi (T. Carmi), „toţi sînt familiari ai misterului, ai prieteniei cu elementele, cu spaima cronică, toţi fac parte dintr-o *masonerie a non-imediatului*, toţi umili dar senin iluminaţi, omagiază în fine ceea ce nu e în nici un fel ei, într-un mare şi călduros *antiumanism-cosmic*“.

Avem de-a face, după cum se vede, cu o mică istorie a poeziei franceze, văzută de un militant al suprarealismului. Provenind din suprarealism, istoricianul este însă dincoace de mentalitatea care l-a născut şi, oricît ar pleda de avîntat asupra originii sale, el nu aparţine mai puţin generaţiei moderniste. Poetul modern, după Alain Bosquet (cap. *Approximations actuelles*), în momentul scrisului se desfăşoară, explodează, se depăşeşte, se introduce — legitim sau nu — în regatele interzise unde dorm adevărurile care, în afara poemului, nu-i stau la îndemînă. El se lasă condus, cu delicii, şi abia dacă, din cînd în cînd, în timpul scrisului, îngăduie lucidităţii sale să-l reasigure : da, el este ca o boare pe deasupra necunoscutului ; da, el se şterge pe lîngă marele mister ; da, el întredeschide ca pe o uşă „interzisul“ şi, dacă este adevă-

rat că, mai ales pentru poeţii trecutului, ei îşi scriau poemele, pentru moderni „poemul îşi scrie poetul". A fost cîndva necesar ca poezia să ajungă poem? Printre moderni, „poemul nu mai e poezie". Nenumărate sînt asemenea maxime teoretice în cartea lui Alain Bosquet: „Poemul (este) obiect imperfectibil", „...cu explicaţii multiple" şi „prelungiri" personale, după natura fiecărui cititor, întreţinînd „un joc perpetuu de concepte" şi „un mit propriu"; e „un moment subit de cunoaştere supraumană", „o repunere în cauză a legilor fundamentale şi a valorilor în dezechilibru perfect", „o sfîntă subversiune", „o reîntoarcere la cosmos", „o paramistică", „o contraputere".

După atîtea definiţii, eseistul îşi pune în discuţie vanitatea efortului de a defini poezia. Deşi „nu e rău să se reia perpetuu asediul redutei", chiar dacă trebuie să acceptăm mai „dinainte un eşec flagrant", rămîne totuşi rezultatul pozitiv de a putea „spune ceea ce nu este poezie sau ceea ce nu este în chip absolut" şi îndeosebi — surpriză plină de putere informativă! — „de a recunoaşte că simplul cuvînt, instrumentul ei de bază, în stare de repaus,... este deja mai puternic şi mai durabil decît noi (citeşte: „noi, poeţii moderni")... la sfîrşit va fi Cuvîntul... La noul început, fără noi, va fi Cuvîntul...". Cititorul a înţeles, desigur, gradul de tensiune la care vorbeşte eseistul despre poezie. Adesea, paginile lui au un fel de ardere care ne lasă totuşi destulă libertate să nu fim de acord cu ea; iar, cînd sîntem de acord, aprinderea literară dă spectacolul unei inteligenţe totdeauna dramatice. Putem spune că interesul merge mai curînd la frumuseţea formulărilor, decît la adevărul lor. E o poezie a poeziei scrisă în stil electric, ca *Les iluminations* sau *Une saison en Enfer* ale lui Rimbaud.

Puterea de sugestie a formulelor critice îl seduce de asemenea în partea a doua a cărţii. *Şase poeţi*: titlurile informează îndeajuns: *Saint-John Perse sau Retorica răscumpărătoare, Henri Michaux sau Refuzul de a se naşte, Yves Bonnefoy sau Fuga de signifiant, Fernando Pessora sau Deliciile îndoielii, Octavio Paz sau Suprare-*

alismul teluric şi *Vasko Popa sau Exorcismul popular*. Partea a treia din *Verbe et Vertige* conţine o „alegere de texte asupra poeziei, începînd din 1916“, cu nume cunoscute ca Tzara, Breton, Valéry, Bremond, Maiakovski, Aragon, Sandburg, Panthan, B. Croce, J. P. Sartre, Heidegger, Roger Caillois, G. Bachelard, Gaëtan Picon etc... etc... Rigoarea inventarului merge pînă la a include printre aceştia chiar pe Isidor Isou, părintele „letrismului“. Ce este „letrismul“ ? Dar cine mai ştie ce era „zutismul“, „simultaneismul“ sau reţeaua de direcţii personaliste, în care s-a risipit simbolismul ?

După titlu, lucrarea lui G. A. Astre (1961) ar părea o autobiografie. Este adevărat că autorul folosește extrase din corespondența, prefețele proprii și opera romancierului, care a ținut la un fel de aparență autobiografică în tot ce a scris; nici mărturiile confraților sau ale prietenilor nescriitori nu sînt nesocotite. Și felul cum procedează monografistul (fiindcă este vorba de o monografie critică) e comandat chiar de natura romancierului, a cărui viață și operă ni se prezintă.

În adevăr, raportul de la om la operă, evident în cele din urmă chiar la scriitori conduși de eroarea ficționalistă, este pentru Hemingway o realitate în adevăr decisivă. Atmosfera din casa părinților, mentalitatea publică din Oak Park, orașul copilăriei, direcția spirituală a cîte unui profesor, peisajul cu vecinătățile lui, în care omul civilizat se putea confrunta cu indianul din acel Middle West de unde va pleca scriitorul mai întîi ca ziarist; activitatea jurnalistică din centre omenești mai dramatice decît orășelul natal, adolescentul devenit *„honnorary lieutenant"* pe frontul italo-austriac în timpul primului război mondial, din care se întoarce acasă plin de răni și de decorații; noua perioadă ziaristică în Kansas City și Chicago, cînd ia cunoștință deplină de vocația lui de scriitor, confrații americani în atmosfera cărora se formează; părăsirea Americii pentru Europa și așezarea (cuvînt impropriu pentru „neașezatul" Hemingway) la Paris, boema zgomotoasă între confrații europeni; vînător de cornute fantastice în centrul Africei și pescar de monștri marini; toreador la Madrid și din nou voluntar de război, de data aceasta împotriva fascismului franchist; lupta pentru democrația cubană, pe care înțelege s-o ajute, fixîndu-și un domiciliu lîngă Havana; călătoria în China, unde se da aceeași luptă politică împotriva

exploatării omului și a imperialismului ; participarea la cel de-al doilea război mondial ca marinar împotriva submarinelor germane din apele Cubei, ca aviator în debarcarea din Normandia și ca luptător-comandant de mică unitate pentru eliberarea Parisului ; apoi iarăși Havana, iarăși Spania, ultima revenire în America, spitalul din Minnesota (hipertensiv și diabetic), liniștea promițătoare de patru zile din vila din Ketchum și în sfîrșit, supremă violență a unei biografii violente, sinuciderea din dimineața zilei de 7 iulie 1961 cu pușca de vînătoare, gest care încheiase de asemenea existența tatălui său.

Opera de scriitor a lui Hemingway nu poate fi despărțită de mai nici un moment al existenței lui biografice. Viața dusă la Paris și Madrid răspunde în *Soarele răsare și el ;* campania din Italia este prezentă în *Adio, arme ;* Spania cu pasiunea ei pentru tauromachii se află în *Mort într-o după amiază ;* Kenya ca spațiu al aventurii cinegetice se dezvăluie în *Colinele verzi ale Africii* și *Zăpezile Kilimandjarului ;* Cuba și viața de pescar maritim sînt evocate în *A avea sau a nu avea* (noroc) ; războiul civil din Spania, plin de măreție politică în mentalitatea guerrilelor republicane, constituie interesul de cel mai puternic dramatism din *Cui îi bate ceasul* și ca să nu mai amintim decît ultima sa operă celebră, deși toate cele renumite corespund de asemenea cîte unui moment biografic, *Bătrînul și marea*, povestea unui pescar în luptă cu un monstru ihtiologic al mărilor cubaneze. Viața lui Hemingway, consumată gimnastic pe meridianele globului, e astfel o înlănțuire de experiențe felurite, dar de aceeași violență, fiecare dintre ele susținînd cîte o operă narativă. S-ar putea afirma că o astfel de vitalitate bărbătească, cheltuită prin descărcări totale și reaprovizionată automat, e un caz biografic unic.

Literatura lui solidară în ascuns și chiar fățiș cu profesiunea de ziarist, în care s-a născut ca scriitor și se poate spune că a și murit, pleacă de la ideea că ea trebuie să informeze pe cititor despre aspectele explozive ale vieții. O nedezmințită intenție de reportaj se descifrează cu ușurință în fiece pagină scrisă de el : reportaj de fapte și reportaj de idei, faptele privind spațiul experiențelor lui, iar ideile privind timpul. Căci, după cum

vedem, la el săritura de pe un meridian pe altul e mereu ocazia participării la frămîntările epocii. De nu ne-am referi decît la *Cui îi bate ceasul* (cu toate că nici celelalte scrieri nu sînt lipsite de lumini asupra controversei sociale a timpului), convingerea că reporterul de idei vrea să producă un document complet al stărilor istorice, pe care le trăieşte, umple conştiinţa noastră. Încît am putea spune că ne aflăm în faţa unui autor de literatură documentară cu o mare valoare revelatoare.

Titlul înşelător de autobiografie pe care G. A. Astre îl dă monografiei sale e prin urmare cum nu se poate mai potrivit cu subiectivitatea operei lui Hemingway.

Cu reportajele ziaristului se întîmplă însă ceva neobişnuit: naraţiunea de tip ziaristic se aprinde mai totdeauna de o puternică lumină semnificativă, care încredinţează pe cititor că reporterul e numai una din înfăţişările omului, cea de-a doua fiind aceea a unui mare poet. Zăpezile Kilimandjarului în faţa cărora Harry moare cu sentimentul extatic al soluţiei ultime; monstrul ihtiologic cu care bătrînul pescar Santiago se luptă zile în şir ca să-l tragă pe vas, dar pe care în acest timp îl devorează rechinii, lăsînd pescarului satisfacţia de a aduce pe ţărm numai scheletul idealului său; podul, care în apropierea Madridului urmează să fie dinamitat, între alţii, de Robert Jordan, voluntar american al războiului civil spaniol, luptător pentru cauza democraţiei, care chiar murind îşi descarcă arma împotriva franchiştilor, deci a fascismului, ştiind că scopul strategic al dinamitării podului fusese realizat; toate aceste fapte ca şi multe altele din celelalte scrieri nemenţionate aici încetează la un anume punct al naraţiunii de a mai fi simple materiale documentare şi devin, printr-un fel de explozie centrală, metafore poetice pline de sens. Lecţia de pe urmă a întregii lui opere este că viaţa omenească, oricît de particulară, conţine un sîmbure exploziv de poezie, a cărui aprindere dă măsura de valoare a prozatorilor. Scriitorul propune acordul, necesar în creaţie, dintre realitatea vieţii imediate şi ficţiunea miturilor; pentru el realul, chiar în propria-i biografie, dă în fantastic, după cum fantasticul, departe de a fi himeră estetizantă, e componentă a realului.

Privit strict ideologic, acest romancier al miturilor diurne pornește din sine cu hotărîrea, evidentă în primele sale experiențe biografice, de a se realiza ca individ. El crede că riscul are puterea să-l definească ; de aci, violența situațiilor după care aleargă pe tot globul. Taurul și monstrul marin pe care dorește să-i înfrunte nu arată atît pe toreador și pescar, cît pe omul doritor de a se cunoaște cum reacționează la marea primejdie. Dar experimentarea limitelor vieții ca individ nu-l duce decît la oarecari satisfacții sportive. Ce înseamnă a învinge sau a cîștiga în viață ? În orice biruință a individului ca individ se declară la Hemingway pînă la urmă sentimentul nereușitei : neputînd învinge moartea proprie, victoriile provizorii sînt de esența neantului, *nada*, cum spune unul din personajele lui în spaniolă. Dîndu-și seama de „nimicul" existenței proprii, de „nimicul" care îi alimentează existența, acest personaj, biet chelner de cafenea spaniolă, își alcătuiește un „Tatăl nostru..." simbolic, rugăciune, de timbru dostoevskian, a disperării individualiste : „*Nada* a noastră, care ești în *nada*, sfințească-se numele tău *nada*, vie împărăția ta *nada*, facă-se voia ta *nada* peste *nada* precum și în *nada*. Dă-ne nouă azi *nada* noastră zilnică. Iartă *nadele* noastre, precum și noi iertăm *nadelor* care ne-au *nadat*. Și nu ne duce pe noi *nada* în *nada* și ne izbăvește de *nada*, fiindcă ești *nada*".

Dar din firea dinamică a scriitorului se ridică de cu vreme întrebarea necesară : dacă totul în individualism se reduce prin moarte la „nimic", cum poate omul să facă totuși „ceva" ? Dacă neantul condiționează existența individuală, ce anume o poate sustrage acestei condiții ? Răspunsul i-l strigă istoria contemporană : „ceva" care să nu se macine în sentimentul provizoratului și al precarității există numai în ameliorarea condiției omului, acest „ceva" comandă lupta poporului chinez împotriva imperialismului japonez, acest „ceva" mobilizează democrația spaniolă împotriva fascismului european coalizat, acest „ceva" susține acțiunea clandestină a poporului cubanez și, sub forme felurite, deschise sau nedeclarate încă, același „ceva" frămîntă omenirea întreagă, oriunde pe pămînt se nasc și mor zilnic oameni după oameni.

Şi Hemingway, auzind răspunsul epocii dat nihilismului individualist, se aruncă în experiența socială de partea exploatațiilor : dă 40.000 de dolari din averea proprie ca să procure material sanitar trupelor spaniole democrate, participă la războiul civil cu sentimentul că singurul monstru de înfruntat nu e taurul năprazni al arenelor însîngerate, ci fascismul franchist, simbol de epocă al exploatării și imperialismului, dar mai cu seamă își preface această supremă experiență în narațiunea din *Cui îi bate ceasul,* în care viața și moartea, nemaidușmănindu-se ca în cuprinsul problematicii individualiste, se aliază memorabil ca să asigure victoria omului, dincolo de limitele existenței individuale, în forma societății de tip nou.

Monografia lui G. A. Astre înfățișează viața și opera lui Hemingway cu egală grijă de amănuntul biografic și caracterizarea critică : e o lucrare plină de probitate, de talent exploziv și mai cu seamă de iubire pentru dramatica orientare a omului de cultură în condițiile luptei de clasă. Exemplarul scriitor american și-a găsit astfel, pentru Franța, un comentator inspirat. Tipul însuși al colecției, în care a apărut „*Hemingway par lui même*" („*Ecrivains de toujours*", aux Editions de Seuil) ar putea fi adoptat de orice cultură pentru marii scriitori respectivi.



Ca să învingă timpul, sculptorii și arhitecții sînt ajutați decisiv de rezistența materiei folosite. Marmura, granitul sau piatra simplă le garantează într-un fel supraviețuirea operei. Chiar lutul ars aduce din adînc de milenii păpuși buzate și simboluri ale perpetuării, mici monstruozități cultice, care n-au avut nevoie de frumusețe ca să ajungă pînă la noi. Frumusețea Venerei cyrenaice sau a unei coloane corintiene e un prisos al marmurii. Ceilalți artiști însă lucrează în materiale caduce. Cuvîntul, sunetul și culoarea sînt valori oricum schimbătoare dacă nu perimabile. Ca să poată ieși din clipa care le naște, ele se află în nevoia de un liant al friabilității lor. Numai „împietrirea", un anumit fel de împietrire, le asigură durata. Iar singurul fixativ al naturii lor este frumusețea. Valoarea estetică nu prisosește așadar, ca în sculptură sau arhitectură, supraviețuirii unei arte, a unei sonate sau a unui nud, ci o constituie în chip necesar. Și cum poeții își scot arta proprie din materialul vorbit, îndeosebi ei ne întrețin despre însușirea de eternitate a frumuseții.

În dialog subînțeles cu Lollins, asupra prevalenței faptei poetice față de fapta războinică, Horațiu își îndeamnă interlocutorul să nu creadă cumva că ritmurile cu care îl celebrează ar avea inconsistența unui fapt de arme; cuvintele și ritmurile, pe care el, „cel născut pe malurile cîntătorului Aufid", le spune cu o artă necunoscută lumii, legîndu-le de coardele lirei, nu vor pieri niciodată; isprăvi nenumărate se fac încă, asemănătoare în totul acelor ale lui Hector sau Deiphob, și s-au făcut de cînd e lumea, numai că, fără un Homer care să le spună tuturor vremurilor, rămîn necunoscute; eroii „neplînși" de un „poet sacru" merg anonim și degrabă „în

noaptea eternă". Şi afirmaţia că poezia singură pietrifică istoria sună astfel la Horaţiu :

Ne forte credas interitura, quae
Longe sonattem natus ad Aufidum
Non ante vulgatas per artes
Verba loquor socianda chordis.

. . . .

Vivere fortes ante Agamemnon
Multi ; sed omnes illacrimabiles
Urgentur, ignotique longa
Nocte, carent quia vate sacro.

Şi conştiinţa de a invinge timpul prin frumuseţe se exprimă la el stăruitor : În oda celebră către Maecena, poetul îşi înştiinţează protectorul că şi-a terminat opera „monument mai trainic decît arama şi mai înalt decît semeţia regală a piramidelor", pe care nici ploaia corodentă, nici viscolul, nici şirul anilor inumerabili sau goana secolelor nu vor putea să-l surpe ; încît, ca om, el nu va muri „în întregime", supravieţuind „în bună parte" parcei Labitina :

Exegi monumentum aere perennius,
Regalique situ pyramidum altius,
Quod non imber edax, non Aquilo impotens
Possit diruere, aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar ; multaque pars mei
Vitabit Labitinam...

Cu acelaşi sentiment de sine. scrie Ovidiu epilogul la „metamorfoze". El crede de asemeni că a încheiat o operă. pe care n-o vor nimici „nici mînia lui Jupiter, nici focul, nici spada, nici lacoma bătrîneţe" ; vină, cînd vrea, „acea zi care, avînd putere numai asupra corpului, să pună o margine spaţiului incert" al vieţii ; împotriva morţii, „partea mai bună" din el îl va susţine „în veci deasupra înaltelor astre" şi numele nu i se va şterge niciodată ; „oriunde se aşterne puterea romană peste pămînturi supuse, voi fi citit cu glas tare poporului şi, dacă

se iau de bune presimțirile poeților, voi trăi prin faimă în vecii vecilor" :

Jamque opus exegi quod nec jovis ira nec ignis
Nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis hujus
Jus habet, incerti spatium mihi finiat aevi ;
Parte tamen meliore mei super alta perennis
Astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum.
Quaque patet domitis Romana potentia terris,
Ore legar populis, perque omnia saecula fama,
Siquid habent veri vatum praesagia, vivam.

Virgiliu lasă altora să-i glorifice puterea de a-și supune timpul prin artă. Contemporani sau din milenii următoare, poeții îi deosebesc mereu chipul nemuritor. La plecarea lui spre Attica, Horațiu îi urează călătorie fericită ; știindu-l fondator în eternitate al Romei, îl simte ca „jumătate a sufletului" său și-i pune corabia, care duce această „comoară scumpă", în paza zeilor și a unei zodii prielnice. Iar după aproape o mie cinci sute de ani, Dante îi numește opera „fluviu de cuvinte" nepieritoare ; și, ca să-și asigure trecerea prin infern sub experimentata lui conducere, pune pe Beatrice, în graiul ei *(„in sua favella")* de pură entitate a iubirii, să i se adreseze cu vorbe care îi privesc tot nemurirea de poet ; ea îi zice „suflete generos..., a cărui glorie dăinuie încă pe lume și va dăinui cît lumea în veac", îl roagă să ajute cu al său „cuvînt frumos" *(„parola ornata")* pe cel ce stă să rătăcească, îl știe că poate ajuta, fiindcă a auzit de el „în cer", unde ajunsă din nou „în fața domnului" ei, chiar se va lăuda că-l cunoaște :

O, anima cortese mantovana,
Di cui la fama ancor nel mondo dura
E durerà quanto il mondo lontana ;

L'amico mio, e non de la ventura,
Nella diserta piaggia à impedito
Si nel cammin, che vòlto è per paura :

E tempo che non sià già si smarrito,
Ch'io misia tardi, al soccorso levata,
Per quel ch'io ho, li lui nel cielo udito.

Or muovi, e con la tua parola ornata
E con ciò ch'è mestieri al suo campare,
L'aiuta sè ch'io ne sia consolata.

I' son Beatrice che ti faccio andare ;
Vengo del loco ove tornar disio ;
Amor mi mosse, che mi fa parlare.

Quando sarò dinanzi al Signor mio,
Di te mi loderò sovente a lui.

Cei mai numeroşi poeţi însă, în privinţa sentimentului de eternitate, urmează pe Horaţiu şi Ovidiu, nu pe Virgiliu. Ei îşi exprimă deschis certitudinea supravieţuirii prin puterea de a pietrifica timpul. Shakespeare spune că frumuseţea fiinţei iubite e o primăvară trecătoare, dar el o preface într-una care nu se va mai veşteji ; punîndu-i-o în „versuri eterne (*„eternul lines“*), nici moartea nu se va mai lăuda cu întunericul ei, în care totul piere ; „cît timp vor putea oamenii să respire sau ochii să vadă“ atît va trăi sonetul „scris de el“ şi sonetul acesta îi dă viaţă nesfîrşită :

But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou owest ;
Nor Shall Death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st :
So long as men can breathe, or eyes can see
So long lives this, and this gives life to thee.

El reia de la liricii latini imaginea operei-monument ; de mai multe ori însă reia numai ideea de monument, ca s-o arate mai efemeră decît opera sa. Un sonet începe chiar cu versurile : „Nici marmura, nici auritele monumente princiare nu vor trăi peste acest poem, dar tu vei străluci mai luminos... ca neplînsa piatră, murdărită de vremea pîngăritoare“ ; şi continuă : în timp ce războiul, cu puterea lui de distrugere, va da peste cap statui şi va smulge din temelii zidiri mărețe, nici spada lui Marte şi nici focul cotropitor al războiului nu vor nimici via aducere aminte despre tine ; vei înfrunta moartea şi orice altă putere a uitării ; cîntecul meu de laudă pentru tine „va găsi încă loc chiar în ochii întregii posterităţi, care

duce această lume la judecata de apoi", încît, pînă atunci, „tu vei trăi în acest sonet..." :

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme ?
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmeared with sluttish time.
When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn
The living record of your memory.
'Gainst death and all-oblivious enmity
Shall you pace forth ; your praise shall still find room
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.
So, till the judgement that yourself arise,
You lives in this and dwell in lover's eyes.

E de observat că la Shakespeare, ca și la clasicii care profesează certitudinea eternității, ideea vine cu un fel de ingenuitate : adevărul ei o transmite cititorului fără rezistențe. Poeții de mai tîrziu însă, plini de aceeași conștiință, sînt parcă mai plini de sentimentul diferenței față de ceilalți oameni decît de faptul însuși al nemuririi ; imodestia le trădează orgoliul romantic. Byron, Goethe însuși și, bineînțeles, Victor Hugo adesea dilată ideea personalist. Chiar stilul mai reținut al lui A. de Vigny se dovedește destul de cedant : apare orgoliul conștiinței de poet. Vigny aparține unei genealogii de cavaleri medievali ; nu-și trage neamul de-a dreptul din vitejii „fără frică și fără pată", dar sînt fapte cunoscute de vitejie în trecutul familiei. Și totuși acei eroi au pierit anonimi. Poetul descinde în adevăr din ei, de îndată însă ce el și-a înfipt pana în blazonul lor, rememorîndu-i în versuri, îi face pe ei să descindă din el. Strămoșii au lunecat toți în uitare, poetul „rămîne" și, mîndrindu-se cu trăinicia lui neîntreruptă, vede Franța, cu fiece vîrstă a ei, admirîndu-i veșnic evocările :

Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi.
Je reste. Et je soutiens encore dans les hauteurs
. . . .

L'Idéal du poète et des graves penseurs.
J'éprouve sa durée en vingt ans de silence
Et toujours, d'âge en âge, encore je vois la France
Contempler mes tableaux et leur jeter des fleurs.

Nu urmează însă că toți romanticii hectorizează. Sînt printre ei unii, îndeosebi cei nutriți cu „umanioare", care se mențin strict la simboluri uranice. Așa este Hölderlin. El imaginează lumea incoruptibilă a lui Hyperion, lume de genii, plutind neturburată „sus în lumină", deasupra lumii trecătoare ; aceste spirite dau muguri și înfloresc etern, clipind din „fericiți ochi, în liniștita veșnică limpezime". La Edgar Poe, Hyperion se numește Ierafel : e numele după *Coran* al luceafărului. El semnifică valorile nemuritoare și e invocat anume ca să dea relief ideii că omul muritor creează imortalitatea : astfel „o notă mai impulsivă" a lirei ar putea să apară pe cer, sub formă de astru. Altundeva, același Poe ascultă pe Oinos și Agathos convorbind despre „puterea cuvintelor". Convorbitorii sînt spirite de foști muritori, care lasă „în stînga armonia puternică a pleiadelor" și trec peste „pajiștea înstelată de dincolo de Orion" unde în loc de flori „sînt straturi de sori triplicați", în culori diferite. În cele din urmă, Oinos observă : „Dar de ce plîngi, Agathos, — și de ce... ți s-au înmuiat aripile tocmai cînd plutim deasupra acestei frumoase stele, care e cea mai verde și totuși cea mai cumplită din toate cîte am întîlnit în zborul nostru ? Florile ei strălucitoare par un vis de basm, iar sălbaticii vulcani — pasiuni ale unei inimi răscolite". Agathos : „Nu par. Sînt ! Acestei stele singuratice, sînt trei secole de atunci, cu mîinile împreunate și ochii înlăcrimați, la picioarele iubitei mele, eu i-am proferat nașterea din cîteva cuvinte pătimașe. Florile ei strălucitoare sînt cele mai scumpe din toate visurile mele nerealizate și vulcanii gemători sînt patimile celei mai răscolite și nedescărcate inimi" omenești. Alături de Hölderlin și Poe, Eminescu trăiește tot în lumea lui Hyperion și, repetat, el afirmă puterea de eternitate a artei și a poeziei. Ca să se mîngîie de neîmplinirea erotică, poetul spune femeii iubite că, neînțelegîndu-l, ea a pierdut prilejul să devină operă de artă ; dacă nu și-ar fi pierdut altfel nemurirea, „în calea timpilor ce vin, o stea s-ar fi aprins"

și ar fi trăit „în veci de veci“ ca marmurile antice. Altă dată, cu dezvoltări de anecdotă și lărgirea semnificației, el creează mitul estetic al *Luceafărului*. Privitor la frumusețea artistică, modernii ajung la aceleași metafore ale durabilității. Baudelaire, părintele lor, își declară versurile „împletite în aur“ *(metal pur)* și „constelate savant cu rime de cristal“ ; Frumusețea e și pentru el „un vis de piatră“, care „trenează în azur ca sfinx neînțeles“, privind lumea muritoare cu „ochi mari“, în care ard „lumini eterne“. Gîndul tuturor poeților, fie clasici, romantici sau moderni, referitor la trăinicia peste timp a artei lor, se află în versul lui John Keats : „un lucru de artă e o bucurie fără moarte *(a thing of beauty is a joy for ever)*“.

Arta este așadar eternă. Tacit sau expres, ideea aceasta susține entuziasmul poeților ca și construcțiile esteticienilor ; e o certitudine fundamentală. Oricît am fi asistat, între cele două războaie mondiale, la descompunerea ultimă a idealului clasic de artă, se putea crede totuși că artiștii nu vor renunța la ea și că esteticienii nu vor înceta s-o desfacă în consecințe teoretice. Nici apariția dadaismului, a suprarealismului și a formelor nihiliste de abstracționism, care au în comun principiul antiartei, n-a reușit să-i retragă creditul de certitudine fundamentală. Rămasă singură deasupra valurilor nimicirii ca o stîncă mai înaltă a unui masiv scufundat, ideea duratei prin artă s-a consolidat îndeosebi prin estetica marxist-leninistă. Căci, contemporan dezagregării idealului clasic, s-a constituit teoria, după care noile realități socialiste sînt transmise prin reflectare artistică unui viitor nedeterminat. Marx, Lenin, Gorki și după ei Lunacearski, Gramsci și Lukács, deși în feluri discutabile la ultimii doi, implică în estetica lor promisiunea de eternitate a artei.

Dar se profesează în Occident, după cum se știe, filozofia existențialismului ; e forma cea mai actuală a discreditului care se aruncă gîndirii sistematice. Această concepție problematizează existența chiar în realitățile ei neproblematice și, în fapt, toate afirmațiile îi sînt tot atîtea cochetării cu neantul. La asemenea concluzii duce eseul *L'Art est temporel (Diogène*, nr. 36, oct.-dec. 1961)

de Zygmunt Adamczewski. Autorul întreprinde un fel de neantificare a artei. Că „arta este eternă" se poate zice, arată el, dacă plecăm de la plăcerea oamenilor pentru frumusețe sau de la identitatea dintre geniul creator și gustul amatorului ; această identitate mai cu seamă se află la baza dispoziției artiștilor și publicului lor de a împărtăși între ei aceleași satisfacții estetice, putînd astfel să susțină împreună „o conversație spirituală de la egal la egal de-a lungul secolelor". Numai că afirmațiile acestea sînt false. Și, ca să le dovedească inconsistența, Zygmunt Adamczewski, ca existențialist ortodox, reașează arta în timp, timpul singur îngăduindu-ne să gnosticizăm totul. „Teza noastră este, spune el, că orice artă omenească trece prin trei faze esențiale : *creație, experiență, istorie*." Artistul, în timpul elaborării, se află sub nevoia de a face ceva, care nu se află nicăieri. Obiectul, pe care tinde să-l realizeze, ca să devină *al său*, nu este deocamdată decît un *obiect-necesar-să-fie*. Stăruința și lupta împotriva tuturor rezistențelor materiei (piatră, culoare, cuvînt) ajunge la realizarea unei anumite forme: piatra devine imagine, pagina se umple de semne. Ce e această formă ? „Ceva de elaborat, de refăcut, de înălțat, de per-fecționat." Nu e încă un obiect, ci numai simplă „ob-jecție a eforturilor" artistului. Prin corectări de tot felul, el merge apoi gradual la ceea ce ţintea ; obiectul în sfîrșit e gata. Pentru artist, de acum înainte, nu mai e vorba de „obiectul-necesar-să-fie". Intimitatea cu creația s-a încheiat, deoarece artistul a devenit din „creator în lucru" simplu „membru al publicului". Și eseistul precizează încă o dată : „Creația artistică privește exclusiv «obiecte-necesar-să-fie». Cînd o astfel de entitate nu mai e în joc, creația s-a terminat". E vorba deci de scurtul prezent psihologic al creatorului, pe care îl trăiește numai el în durata creației, foarte efemeră și deosebită chiar de aceea a desăvîrșirii și deosebită cu atît mai mult de aceea a comentării ei. Acesta e timpul creatorului, cînd e posibil să se vorbească de artă ca o realitate.

Am putea prea bine să nu ne mai interesăm de faza numită experiență și nici de cea zisă istorie. De îndată ce valoarea estetică se consumă atît de rapid, aproape instantaneu, experimentarea prin amatori și istoricizarea

prin arheologi devin iluzii pedante. Totuşi, să urmărim gîndul eseistului. Faza amatorului de artă, simplu sau specializat, pune pe oameni în situaţia de a contempla un obiect (reprezentaţie teatrală, carte citită) expus vederii lor. Obiectul li se propune, le excită imaginaţia, se zbate în percepţii senzoriale străine, le cedează într-un fel, pentru ca ei să şi-l apropie după puteri. Ei fac prin urmare o ex-perienţă, al cărei timp este un prezent continuu. Arta li se expune, li se propune, li se impune, iar ei mai întîi se opun şi apoi se compun într-un prezent psihologic tot atît de efemer ca şi durata creaţiei. Cît priveşte frumuseţea din muzee, „lucrurile... cer o re-membrare, o re-colecţie, trebuie re-chemate pentru a le scăpa de uitare... sau chiar de absenţă". Muzeele nu pot exista fără operaţia istorică, prin care obiectul de artă trebuie făcut din nou prezent, trebuie reînviat. Aşadar istoricul încearcă „să înţeleagă ceea ce a fost un obiect expus şi prezent pentru alţi oameni, într-un trecut îndepărtat... să întrunească elementele care permit a se şti cum, unde şi pentru ce acest obiect era prezent pentru ei şi ce anume vroia el să fie în spiritul creatorului", adică „să amintească ceea ce a fost mai întîi în creaţie şi apoi în experienţă". Dar cîţi pot reprezenta lucrurile „care au fost ca şi cum ar mai fi încă ? Şi, în definitiv, e cu putinţă aşa ceva ? Ceea ce pot puţinii, care pot, e să vadă această artă numai aproximativ, fiindcă ei aparţin prezentului şi de aceea o concep doar cum poate fi actual concepută", nimeni nefiind „atît de naiv să creadă că o judecă din acelaşi punct de vedere ca aceia, pentru care era o artă prezentă". Esenţa artei unei epoci vechi „s-a evaporat" de-a binelea şi pentru totdeauna.

Ideea lui Adamczewski conţine în toate felurile convingerea că arta e o formă temporală şi provine mărturisit din „temporalitatea existenţei omeneşti", prin care se întemeiază filozofia lui Heidegger. În analiză existenţialistă, conceptul de artă se pulverizează în valori de timp psihologic : opera reputată ca eternă e în momentul cînd de fapt nu există încă („obiect-necesar-să-fie"), iar după aceea devine moment de *expoziţie* şi *propoziţie* din partea autorului, moment de *dispoziţie* şi *opoziţie* din partea amatorului şi, în cele din urmă, moment de *im-*

poziție și compoziție din partea amîndorura. Dar ce anume expune și propune artistul, pentru ca amatorul să se dispună și să se opună, ce își impun unul altuia și cum se compun[1] în ultimul moment, dacă arta nu există decît în durata creației? În orice caz, concluzia pentru eseist e una singură: identitatea dintre geniul creator și gustul amatorului, identitate care implică aceleași satisfacții estetice la artiști și la publicul lor, prin ele putînd să întrețină „o conversație spirituală de la egal la egal de-a lungul secolelor", e deceptivă. Iluzia se naște din faptul că arta nu există decît pentru artistul creator și încă chiar pentru el numai în cuprinsul unui prezent psihologic efemer. Analiza temporală pulverizează și, în realitate, neantifică ideea de artă. Raționamentul de sprijin transpare scheletic ca într-o radiografie: dat fiind (de Heidegger) că „existența omenească e temporală", faptele omenești nu pot fi decît temporale, arta e un fapt omenesc, deci „arta e temporală", cum se și intitulează eseul lui Adamczewski. Corect în formă, silogismul folosit este inadecvat la realitatea pe care o are în vedere: e prin urmare un fals raționament de tipul *error fundamentalis*. Cum încă existențialismul se nutrește din sentimentul agonic al vieții, sofismul îndestulează plăcerea de profeții negre: „Arta lui Eschile și a lui Fidias este aceeași ca a noastră — ce afirmație prezumțioasă! Va exista totdeauna artă — ce optimism imprudent! Și dacă totuși arta ar fi înăbușită de necesitățile unei lumi ostile, în scurt timp? Operele de artă sînt nepieritoare — aici șovăim: e naivitate sau rea credință? Ce facem cu cele care au pierit? Victime ale criticii sau ale unui dușman mai rău: ignoranța, mai rău încă: violența, mult mai rău: fanatismul!". Catastrofa e sigură și iminentă. E drept că ignoranța, violența și fanatismul islamic n-au ajuns să nimicească arta care, ca izvoarele obstruate ieșind lateral dintre alte pietre, a reapărut sub forma arabescului; dar existențialis-

[1] Petrecerea filologică a existențialismului ajunge la unele nuanțe temporale, curate jocuri de cuvinte, ca *prezent* și *prezența prezentului*, *trecut* și *paseitatea trecutului*, *viitor* și *futuritatea viitorului*, nemaivorbind de *arta prezentă* și *arta prezentului*, *arta trecută* și *arta trecutului*, *arta viitoare* și *arta viitorului*.

mul, ca să se afirme, are nevoie de perspective dramatice, de probleme insolubile, de sofismele morții și mai cu seamă de plăcerile extincției universale. Logica și istoria nu-i sînt de folos.

Încît ce mai rămîne din certitudinea poeților și a esteticienilor că „arta este eternă" ? Plăcerea pe care o manifestă oamenii tuturor epocilor față de valoarea estetică ? Ce e această plăcere ? Este ea pe de-a întregul curată plăcere ? „E fals, găsește Adamczewski, că frumusețea pe care o descoperim în operele de artă ar fi cu totul pozitivă, fără contraparte negativă, că nu s-ar plăti în nici un fel, că ar putea fi definită ca plăcere pură. Această concepție nu e aplicabilă la nici una din fazele artei. Cine se dedă autentic experienței de artă trebuie să plătească în diverse împrejurări și în diverse feluri : prin sforțări ca să atingă armonia, prin invidia pe care o resimte în privința artistului, prin regretul de a dispune de atît de puține răgazuri..." Întrerupem citatul cu întrebările : de ce armonie e vorba, dacă arta rămîne prezumabilă numai în durata creației ? este ea transmisibilă ? de ce invidie și nu recunoștință față de artist, în cazul că armonia ni se transmite ? ce răgazuri sînt de regretat, cînd arta se alterează atît de grav în experiența amatorilor ? și, în definitiv, de ce atîta complicație psihologică în jurul unui obiect care nu există decît cînd artistul doar îl întrevede ? Dar să continuăm citatul, fiindcă vom asista la recăderea în sofismele morții ca la un scurtcircuit de gîndire : plăcerea amatorului se plătește îndeosebi „prin suferința profundă pe care i-o pricinuiește revelarea caracterului fugitiv al propriei sale existențe. Ca istoric, el încearcă un sentiment de pierdere față de ceea ce se îndepărtează ; el sufere cu Faust de imposibilitatea de a prelungi momentul de frumusețe ; el resimte o neliniște speriată la ideea că viitorul nu va egala prezentul. Cu aceste sentimente se amestecă o anumită cruzime privitor la artist, a cărui muncă grea o imaginează ca și eforturile violente asupra lui însuși de a atinge inaccesibilul și de a-și scoate din el obiectul propriu". La subtila tortură se adaugă „suferința cauzată de pasiunea lui pentru acest obiect (pasiune care, pentru el ca și pentru Kierkegaard, trăiește prin tensiunea și incertitu-

dinea ei)..., de asemenea conştiinţa că perlele sînt rodul suferinţii". Arta provoacă însă mai cu seamă suferinţa temporalităţii ei; ea duce pe om la „a suferi trecerea timpului", a face „experienţa timpului", „a suferi de această condiţie a existenţei omeneşti". „Experienţa intimă a frumuseţii" atacă plăcerea de artă prin deschiderea „orizonturilor tragice ale umanităţii". Trecem uşor peste frivolitatea estetistă a suferinţei, pe care autorul o cultivă în analizele sale; uşor, dar nu fără s-o numim, fiindcă se observă dintr-o dată la el preocuparea mai atentă de toaleta disperării decît de idei; eseistul ştie şi nu uită niciodată că literatura vag ideologică a neantului e teribil de cochetă. Fără puţin aer de victimă filozofică, gînditorul existenţialist n-are profunzime. Încît, lăsîndu-l să-şi compună fizionomia cea mai de succes (dresurile i se numesc: eşec, ratare, caducitate, condamnare, nelinişte, spaimă, catastrofă, agonie, disperare), reţinem că arta e suferinţă în creaţie şi tot suferinţă în comentarea ei, că suferinţa aceasta e urmarea temporalităţii, pe care o conţine, şi că, neputînd fi eternă, arta dezvoltă în om conştiinţa morţii proprii. Unde e cauza morbidă a acestei concepţii? Sentimentul morţii nu poate fi în discuţie, fiindcă, *siquid*, cum spune Ovidiu, *habent veri vatum praesagia,* chiar conştiinţa vremelniciei generează sentimentul de eternitate prin artă. Fiind muritori şi ştiindu-se muritori, oamenii îşi transferă sentimentul limitării în timp într-o lume de valori, a căror durabilitate le vindecă suferinţa de moarte. S-ar putea zice şi dovedi că, alături de arte, religiile, sistemele filozofice, gîndirea social-politică şi civilizaţia însăşi sînt manifestări ale aceluiaşi sentiment. Puterea efemerităţii omului de a se converti în contrariul ei, în certitudinea duratei, arată că sentimentul morţii e o cauză creatoare. Numai murind, oamenii s-au putut exprima în cultură şi civilizaţie; dacă ar fi fost nemuritori, s-ar fi îndeletnicit cu valori mărunte şi pieritoare, conştiinţa eternităţii proprii i-ar fi dus la amuzamente efemere. De aceea zeilor le-a plăcut totdeauna să se joace cu oamenii şi de-a oamenii, le-a plăcut să-şi umple vidul atemporal cu formele temporalităţii; dezabuzaţi de veşnicia cerului, ei au înclinat spre vremelnicia terestră. Zeus se uită

mai puțin legitim la Hera, decît ilegitim la Io, la Ledda, la Europa. Conștiința morții nu este așadar un sentiment maladiv. Cauza morbidă a concepției existențialiste despre artă trebuie căutată mai curînd în lumea care îi constituie mediul prielnic, lume pe unde trăiește Zygmunt Adamczewski ; e probabil că oamenii de pe acolo au pierdut interesul de valorile eterne, pe care le creează conștiința morții individuale. Mai sînt însă și alți oameni pe lume : aceștia, deși știu că sînt muritori sau tocmai pentru aceea, cultivă ideea de eternitate în formele culturii și ale civilizației. Cu sentimentul de a învinge timpul, sentiment care apropie pe Fidias de Brâncuși, ei susțin în cultură o artă răscumpărătoare, iar în civilizație construiesc hidrocentrale, cum cu sute și sute de ani înainte se construiau catedrale și acum mii de ani piramide. E legea omului să construiască pe mormîntul propriu ; și legea e chiar a materiei oarbe. Căci, de un număr incalculabil de milenii, acei infuzori oceanici numiți corali, deși uciși de adîncimea apelor, de unde își ridică așezările pe cîte un pisc de munte submarin, deși uciși de lumina soarelui de deasupra, pînă unde ajung, și deopotrivă măcinați în coaste de dușmănia valurilor, ei își edifică totuși pentru eternitate arhitecturile roșii într-un spațiu de mai multe ori al morții.

Poeţii, cu ochii lor noi şi cu binecunoscuta lor necuminţenie, se miră de tot ce văd, ori de cîte ori ar vedea, fiind de aceea azi singurii autori de întrebări fără răspuns. Printre aceste întrebări sînt însă unele care au, în timp, o cadenţă notabilă. Ele se impun spiritului omenesc după o periodicitate incalculabilă în viitor, dar certă în trecut. Nici o epocă n-a scăpat neînşelată de solicitarea lor şi niciodată n-au fost mai puţin noi decît au fost pentru neliniştea primului om. Sînt întrebările omului despre om, ale spiritului despre spirit, ale vieţii despre viaţă. Circularitatea lor în istoria filozofiei abia se disimulează filologic (mit, archeu, Dumnezeu, monadă, elan vital etc...) şi, de fiecare dată, a provocat impresionante furtuni şi construcţii de noi cuvinte. Mai adevărate decît adevărurile filozofiei par sarcasmele lui Mefistofel, cînd îşi ia înfăţişarea lui Faust spre a sofistica mintea fragedă a învăţăcelului : cuvîntul este totul, nu ideea. Nur muss man sich nicht allzu ängstlich quälen (în lipsă de idei, n.n.) /Denn eben, wo Begriffen fehlen/ Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein./ Mit Worten lässt sich trefflich streiten,/ Mit Worten ein System bereiten,/ An Wort lässt sich trefflich glauben,/ Von einem Wort lässt sich kein Yota rauben.

Fraţi buni ai poeţilor, filozofii au fost şi sînt ei înşişi, în cele din urmă, tot un fel de poeţi ; se nutresc din aceeaşi substanţă. Nu e nici o mirare că Shakespeare, prin glasul lui Hamlet, anticipează într-o replică atît subiectivitatea lumii cît şi natura valorilor : „lumea este cum o vedem fiecare şi numai gîndul fiecăruia hotărăşte valoarea binelui şi a răului..." there is nothing either good or bad, but thinking makes it so, (Schopenhauer, simţindu-se anticipat, chiar citează din Shakespeare versurile : viaţă = vis), iar un Gérard de Nerval putea spune pe

bună dreptate: „Mes sonnets ne sont guère plus obscurs que la métaphysique de Hegel". De altfel, filozofii înșiși la rîndul lor, sub puterea acelei circularități a întrebărilor-limită, care nu e numai recurență în istorie, dar și ciclu de neliniști congenere, au simțit mai toți nevoia să știe ce este frumusețea poetică. Fie că s-au preocupat mai mult de poezia propriu-zisă, fie că au speculat îndeosebi asupra muzicii, interesul lor de metafizicieni a mers cu necesitate la teoria creației artistice. Departe de a crede că actul poetic e numai o anexă la obiectul filozofiei, cei mai însemnați dintre ei lasă să se înțeleagă, oricît de oblic, că ar fi însuși acest obiect. Ei știu că a avea o concepție proprie despre lume obligă la construirea unei concepții estetice corelative, orice filozofie răspunzînd explicit sau implicit într-un anumit fel de a concepe Poezia. Iar cînd filozofi de seamă se întîmplă să nu-și formuleze limpede și deosebit concepția estetică, critica sau modul artistic contemporan subvin și implinesc lacuna. Este adevărat că de la un timp estetica s-a mișcat, în căutarea unei legi proprii, către o autonomie oarecare, dar rezultatul acestei mișcări a fost separarea ei de științele pozitive sau chiar de unele noologice, rămînînd însă nedespărțită de metafizică. Poezia și Metafizica au putut de aceea să pară că sînt două feluri de a ne întreba asupra aceleiași realități.

În orice caz, la pragul mut al esenței, unde stăruie numai poeții și filozofii, conjectura metafizică și conjectura poetică au fost mai totdeauna resimțite ca posibilități care se suplimentează. S-a zis chiar că pe Plato sentimentul acestei rivalități și nu altceva l-a împins la ostracizarea poetului din cetatea ideală, neputînd sta amîndoi pe același loc. Se poate. Cain omoară pe Abel în toate felurile. Sînt însă cazuri cînd frații se iubesc. Plecînd de la aceeași geminaritate a frăției lor, Bergson se comportă față de poet cu o duioșie unică, poftindu-l la colaborarea cea mai armonioasă, atît de armonioasă încît se împletesc amîndoi pînă la pierderea profilului individual, într-o ultimă tăcere indistinctă. Între tăcerea lui Bergson și a lui Rimbaud nu e nici o deosebire. De unde, așadar, Plato căuta să se substituie poetului disputîndu-i locul, Bergson face să se poată zice că și-l ce-

dează pe al său cu abnegație și chiar cu ceva ușurință. De data aceasta, Cain se dăruie fratricidului etern sau în orice caz, frații și-au schimbat neașteptat identitatea. Oricum ar fi, situațiile exprimă același adevăr : filozoful și poetul se întîlnesc de mai multe ori în drumul lor, care li se sfîrșește acolo unde nu-i mai putem deosebi. Chestiunea a fost amănunțit dezbătută în romantism. Filozofi ca Hegel și Schelling au prezentat raporturile dintre cele două moduri ale cunoașterii, părtinind bineînțeles modul filozofic, în timp ce poeți ca Novalis și Shelley afirmau preeminența modului poetic. Dar asupra congenerității lor, ei se înțelegeau perfect. Interesantă pentru dezvoltările noastre ulterioare este reluarea chestiunii de către unii filozofi ai culturii. Aceștia susțin, pe temeiul unei evidente observații istorice, că procesul culturii este ciclic sau, cum se exprimă ei, stilistic. Toate manifestările de cultură au, după ei, o identitate istorică, un aer de epocă sau o ținută coevală, căreia i se pot subsuma, exprimînd astfel în comun aceeași problematică centrală. Ideea de ciclu e o idee socratică existentă pînă în Renaștere la Giordano Bruno ; și Goethe, la rîndul lui, vorbise destul de stăruitor despre spiritul timpului, despre acea realitate unificatoare, în care se poate zice că existau premisele concepției stilistice. E în atmosfera oricărui cuprins istoric un comandament unic spiritual și același comandament a putut fi identificat în orice cuprins spațial; ciclurilor istorice, adică spiritului timpului, li s-a ripostat cu ciclurile geo-cosmice, deci cu „spiritul spațiului". Concepția de univers finit și sferic a grecilor nu putea răspunde literar în poezia infinitului romantic, în beția leopardiană a naufragiului în necuprins, după cum rigorile genuistice ale anticilor nu puteau coincide în timp cu idealismul fichteian. În reluarea stilistică a chestiunii, geminarea filozofiei cu poezia, deși nu numai cu ea, subzistă în alt mod, dar absentă nu e. Cadența lor în timp și spațiu se produce coordonat, încît pînă acum nu s-a observat o schimbare fundamentală a punctului de vedere filozofic fără să se înregistreze de asemenea o modificare a percepției estetice...

Întrebarea mai efectuală pentru ceea ce urmărim este acum care mod de cunoaștere e determinat ? Cauza

stilistic activă lucrează din filozofie asupra poeziei sau din poezie asupra filozofiei ? Ar fi bine ca nici un filozof și nici un poet să nu-și pună această întrebare. Fervoarea fiecăruia pentru activitatea proprie i-ar îndemna poate încă o dată la părtinirea care s-a văzut la ei din epoca romantică ; și am ajunge în cele din urmă la aceeași cunoscută identificare a metafizicii cu arta sau a artei cu metafizica, admițind că poetul s-ar domina îndeajuns pentru a se explica printr-un filozof sau filozoful printr-un poet. Dar în acest caz rar, sporul de cunoștință ar fi tot inexistent. Necunoscuta x pusă în ecuație cu y rămîne tot necunoscută. Nimeni nu s-a luminat vreodată cu întunericul odăii vecine. În bună logică, după metoda variațiilor concomitente, factorul analogiilor observate în două serii de fapte se află în afara acestor serii. E probabil dar că felul de a se concepe poezia într-un timp anumit să fie originat nu de vreo valoare congeneră (religia, metafizica, știința, politica etc.), dimpreună cu care formează același ciorchine gnoseologic, ci de o împrejurare comună care le condiționează pe toate mai din adînc. Nici științele pozitive, deși în cea mai flagrantă antinomie cu preștiințele poetului, antinomie de natură, de obiect și procedee, nici ele, după Spengler, nu se dezvoltă în deplină neatîrnare ; o relație fundamentală cu rădăcina celorlalte activități ale spiritului le întrunește ascuns. Iar din punctul lor de asociere, unitatea bulbară a cunoașterii omenești devine istoricește evidentă ; în cuprinsul acestei unități, arborescența viitoare e un eveniment neîntrevăzut încă, dar aceeași sevă, suptă din același pămînt și, mai cu seamă, filtrată prin același bulb, comandă stilul neîntrevăzutei arborescențe. Valoarea-sumă, căreia i se spune tip de cultură, repetă pe un plan mai înalt unitatea bulbului originar. Dar mediul nutritiv, în care încolțește tipul culturii, este însăși viața omului. Stilurile sau ciclurile de cultură bat pînă în miezul ei și legea de mișcare a vieții e însăși legea culturii. Omul istoric e factorul lor comun.

Nimeni nu mai pune la îndoială că modurile culturii corespund, oricît de disimulat, modurilor de existență ale omului. Ar urma ca știința antropologică, dacă ar studia modalitățile istorice ale existenței omenești, să ne fie de

un ajutor nepreţuit ; numai că antropologii nu meditează atît asupra formelor în timp ale vieţii, asupra dinamicii lor şi prin urmare asupra embrionului culturii, ci se concurează în definiţiile omului. Se întîmplă însă că un tip de cultură supraordonează şi deci implică mai multe definiţii antropologice. Omul antic, spre exemplu, poate fi laolaltă „animal raţional", „animal social", şi „animal vorbitor", întocmai ca omul din orice altă epocă ulterioară, fără ca totuşi să nu-şi păstreze acea identitate pe care i-o divulgă tipul culturii. Mai mult decît orice definiţie antropologică, un simplu aspect literar al omului antic ne descoperă identitatea lui eternă. Astfel retoricianul Dionis din Halicarnas reluînd categorii stilistice ciceroniene, observă că arta vorbirii la greci începuse în preajma morţii lui Alexandru Macedonul să degenereze : „retorica filozofică şi clasică fusese răsturnată" de „un altfel de retorică... nesuferită prin impudenţa ei teatrală" ; „în fiecare cetate..., nativa Muză Atică luase un loc de necinste, fiind scoasă din propriile ei bunuri, în timp ce o fluşturatică Lyciană, Phrigiană sau Corintiniană, adusă ierialaltăieri de prin părţile lăturalnice ale Asiei, se socotea vrednică să conducă trebuirile cetăţilor greceşti..." (trad. din engl. după George Saintsbury, *Loci Critici,* 1903). Pentru întîia oară, într-un text cunoscut se arată mai pe larg opoziţia dintre *stilul atic* şi *stilul asiatic*. Ideea avea să fie reluată la aproximativ o vîrstă de om, de Quintilian. Înţelegem din susţinerile acestuia că autorul opoziţiei dintre cele două stiluri trebuie să fi fost altcineva decît Dionis din Halicarnas. Viaţa lui Dionis se încheie cu cîţiva ani de începutul erei creştine şi deci nu poate fi vorba despre el cînd retoricianul latin afirmă că „se cunoaşte din vechi împărţirea în atici şi asiatici" : „Et antiqua quidem illa divisio inter Atticos atque Asianos fuit". Dar, autorul „vechi" fiind Cicero (cum e de crezut) sau altul necunoscut, stilul atic, după Quintilian, este „dens şi viguros", „şlefuit şi curat", fără „lipsuri şi prisosuri", iar asiaticul — „umflat şi gol" ; „lipsit de judecată şi măsură", „fălos şi bombastic" : „Quum hi (aticii) pressi et integri, contra inflati ilii (asiaticii) et inanes haberentur ; in his nihil superfluerit, illis judicium maxime ac modus desset". Cum s-a putut trece însă de la

exprimarea proprie și suficientă la alta improprie și redundantă ? Quintilian citează în această privință părerea gramaticianului Santra, după care expansiunea grecească în Asia a făcut să ajungă acolo gustul sau nevoia oratoriei, iar localnicii dornici să se afirme ca oratori, deși puțin instruiți în arta elocvenței, „au început să exprime perifrastic ceea ce puteau destul de bine exprima direct" : „Quod quidam, quorum et Santra est, hoc putant accidisse, quod, paulatim sermone greco in proximas Asiae civitatis influente, nondum satis periti loquendi facundiam concupierint ; ideoque ea, quae proprie signari poterant, circuitu coeperint enunciare". Quintilian este însă de altă părere ; el obiectează că „firea deosebită a vorbitorilor și a celor care îi ascultau a produs deosebirea de stil, deoarece aticii, netezi și curați, nu puteau suferi inanitatea și redundanța, în timp ce lumea Asiei, mai umflată și mai făloasă, s-a îngîmfat și de vorbirea mai goală" : „Mihi autem orationis differentian fecisse et dicentium et audientium naturae videntur : quod Attici, limati quidam et emuncti, nihil inane, aut redundans ferebant ; asiana gens, tumidior alioqui atque jactantior, vaniore etiam dicendi gloria inflata est". Părerea lui Quintilian fiind mai organică, arătînd oricît de sumar legătura dintre stilul oratoric și stilul vieții la atici și asiatici, vădește intuiția genetică a formelor culturii.

În adevăr, stilul oratoric atic este însuși tipul culturii grecești, după cum stilul oratoric asiatic este tipul contrar de cultură. Pe temeiul celor două feluri ale elocvenței, se poate, printr-un simplu joc intelectual, reconstitui modurile opuse de existență și cultură. Dar n-au și fost de atîtea ori reconstituite ? Mai producătoare de urmări poate fi observația că de cîte ori în istoria sau filozofia artei se vorbește despre stiluri, de atîtea ori se ajunge la o lungă serie de opoziții : clasic-romantic, simplu-baroc, organizat-haotic, raționalist-vitalist, finit-infinit, mediteranian-septentrional, static-dinamic, apollinic-dionisiac. Cu scriitorii obținem astfel : Horațiu-Dante și Racine-Shakespeare sau, pe literaturi naționale, Racine-Hugo, Carducci-Leopardi, Wordsworth-Byron, Goethe-Goethe, iar la noi Alecsandri-Eminescu, deși se poate zice și Eminescu-Eminescu. În orice artă (Rossini-Wagner,

Raffael-Rembrandt, Praxitel-Michelangelo, templul roman-catedrală gotică), pluralitatea formelor, oricît de complexe, primește fără amputări stilistice capitale această grupare dichotomică. E de la sine înțeles că valorile artistice, deși schematizabile, nu sînt în cuprinsul lor de viață schematice. Goethe-fausticul și Goethe-olimpicul reșed în unitatea aceleiași personalități și numai victoria unuia asupra celuilalt, victorie care nu este exil pentru învins și cu atît mai puțin exterminare, susține identitatea goetheană. În fiecare clasic e un romantic dominat, după cum în fiecare romantic suferă un clasic. Sînt lucruri știute și bine și de mult. Cărțile lui Emil Deschanel (asupra „romantismului clasicilor“) și Pierre Moreau (despre „clasicismul romanticilor“) sînt vechi, iar afirmațiile unor André Gide (clasicim = *romantisme dompté)* și Paul Valéry (clasicism = *romantisme anterieur*) nu mai sînt nici ele foarte noi. Clasic pur, romantic pur, asemenea ficțiuni logice există numai în mintea noastră, care uneori funcționează desprinsă de realități, ca o vîrtelniță inutilă de acoperiș, iar cînd există în adevăr ele sînt fenomene artistice de decadență, alexandrinisme. Dichotomiile de mai sus ar privi numai victoria conștiinței artistice asupra ei înseși, numai accentul de valoare al operei, iar conștiința sau opera în dialectica lor internă. Așa încît, aplicîndu-le, realitatea vie nu sîngerează. Dar aceste perechi de concepte, oricît de inventiv filologic li s-ar lungi seria (la Heinrich Wölfflin, aticul și asiaticul devin liniar-pictural, planiform-adînc, închis-deschis, unitar-multiplu, clar absolut-clar relativ : cuvinte noi, idei vechi) sînt reductibile, fără pierderi substanțiale, la perechea fundamentală *atic* și *asiatic :* aticul este clasic, simplu, organizat, raționalist, finit, mediteranean, static, apollinic, în timp ce asiaticul rămîne romantic, baroc, haotic, vitalist, infinit, gigantic, septentrional, dinamic, dionisiac.

O astfel de simplificare a limbajului critic sacrifică, bineînțeles, unele nuanțe. Nu orice clasic e numaidecît și în totul echilibrat și simplu. Corneille retorizează îndeajuns și, în general, prețiozitatea clasicilor francezi

concurează de aproape gongorismul și eufuismul : după cum nu orice romantic este cu necesitate și total baroc : A. de Vigny, față de Hugo, este simplu în conturul stilistic, iar Shelley, cu toată învălurita lui muzicalitate, față de Byron, rămîne construit și limpede.

Nuanțe stilistice sînt destule ; sacrificarea lor însă se răscumpără prin ideea că nici o operă fundamentală, stilistic fundamentală, nu s-a înălțat din nuanțe, precum se răscumpără de asemenea și mai cu seamă prin celestitatea perspectivei, care, dacă le scapă din vedere, singură ea poate decela întregurile tipic contrare ale creației. Căci, grădinărind puțin stufărișul de iluzii filologice cu care operează de obicei critica artistică, ochiul e liber să bată mai departe, de la tipurile artei la arhetipurile culturii. Pe aticism și asiatism, posibilitățile de cultură, declarate sau latente, se organizează de la sine. Nirvana nu este filozofia lui Plato și Parthenonul nu luminează de pe Himalaia. Un Pythagora care să ficționeze cu bățul de bambus pe nisipurile Gangelui un număr fix de sfere cerești ar fi surpat o întreagă ordine cosmică sau, dacă n-ar fi provocat cataclismul, ar fi fost azi un schizofrenic necunoscut al acelei Asii dilatate, colosale și haotice. Și, în același fel, un yoga athenian, rațional, gimnastic, citind dialogurile lui Plato sau contemplînd înflorirea marmorei din mîinile lui Praxitel, e cel mult o pură idee, dacă nu una absurdă.

Sînt numai două arhetipuri de cultură ? Cu adversarii acestei simplificări din cîmpul filozofiei culturii se stă de vorbă mult mai greu decît cu criticii de artă. De la Frobenius și Spengler pînă la Lucian Blaga, ei au substituit ideea socratică de „ciclu“ istoric și ideea goetheană de „spirit al timpului“ prin aceea de „stil“ și „spirit al locului“. Cercetările lor sînt de aceea mai cu seamă etnografice și factorul real de cultură se ascunde, după ei, în „sentimentul spațiului“. Cum unităților spirituale sincronice, în chip firesc mai limitate ca număr, li s-au adăugat unitățile spațial sinoptice, s-a creat astfel o floră nomenclaturistă, nouă și luxuriantă, asupra căreia discuțiile plouă binefăcător, aducîndu-i o mare prosperitate filologică. Iar sămînța acestei vegetații literare este desigur intuiția unicității culturilor, care la drept vorbind

într-o viziune stilistică ea însăşi ar trebui socotită ca aparţinînd unui anumit „stil“ de gîndire. Căci culturile sînt de curînd privite ca unice, putîndu-se de aceea ivi îndoiala asupra apariţiei acelei perspective la filozofii secolelor anterioare. Oricum, unicitatea culturilor obligă la unicitatea formulelor în care sînt cuprinse şi atunci numărul lor caută să coincidă. Limbajul filozofic, care prin firea lui subsumează şi abstrage, e silit aşadar să devină, din noţional, metaforic. De aceea toate formulele filozofiei culturii sînt nişte simboluri spaţiale; pentru culturile antică, occidentală, arabă, egipteană, chineză şi rusească, Spengler propune, respectiv „corpul izolat“, „infinitul tridimensional“, „peştera“, „drumul labirintic“, „drumul în natură“ şi „planul nemărginit“; iar Lucian Blaga formulează, pentru cultura babiloniană, „spaţiul geminat“, pentru cultura chineză „spaţiul din rotocoale“, pentru cultura greacă „spaţiul sferic“, pentru cultura arabă „spaţiul perdelat“, pentru cultura română „spaţiul mioritic“ etc. (La simbolurile spaţiale, Blaga adaugă trei simboluri istorice: „timpul-havuz“, „timpul-cascadă“, „timpul-fluviu, în nici o legătură cu „spiritul timpului“). În mişcarea acestor cercetători de a se suprapune exact pe întreaga serie de concreturi unice, de a coincide mental cu fiecare în parte, e poate mai mult o conduită literară decît una filozofică. În orice caz, nespecialiştii, chiar aceia care ar putea zice despre ei înşişi ce zicea despre sine Montaigne, cînd se declara „filozof nepremeditat“, se orientează greu în această frenezie nomenclaturistă, neconvenind asupra unicităţii culturilor şi nici asupra unicităţii formulelor. „Spaţiul-peşteră sau boltă“ şi „spaţiul-sferă“ le apare lor ca varietăţi ale unui singur *tip* de percepţie, percepţia limitării, după cum „infinitul tridimensional“ şi „planul nemărginit“ se radicalizează de asemenea într-un singur *tip* de percepţie, percepţia nelimitării. Dar limitat-nelimitat nu este chiar acea pereche fundamentală de concepte din *atic-asiatic*? Vom afirma dar că filozofic, deci simplificat şi abstract, nu există decît două tipuri antinomice de cultură, tipul atic şi tipul asiatic. Antinomic însă nu înseamnă pur. Puritatea este concept exclusiv alexandrin. Aticul domină în sine un asiatic, după cum în asiatic suferă un atic. Zenon şi

Plato aparțin aceleiași culturi dimpreună cu Heraclit și Plotin. Eleatismul și platonismul nu se împiedică de ideea devenirii veșnice și de latența mistică, putînd prea bine colora un anumit spațiu cultural. Nici în cuprinsul Asiei revărsate, dinamice, vegetale, geologică și haotică, adevărată și unică patrie a barocului, nu dăinuie mai puțin o Japonie rigoristă și chiar o Chină, lîngă ale cărei temple săpate în munți, tăinuite de lungi perdele vegetale, se poate oricînd descoperi ceașca străvezie decorată cu trei fire de orez. Sînt posibilitățile atice ale Asiei, după cum heraclitismul și plotinismul sînt posibilitățile asiatice ale Greciei. Se știe azi de la Nietzsche rolul jucat de explozia vitală, de elementul dionisiac, deci de asiatism, în nașterea tragediei antice, care totuși oglindește în stilul ei, prin reprimarea pasiunii, ordinea ierarhică, imaginea rațională a lumii, apollinicul, deci aticismul. Putem zice dar că din punctul cel mai înalt de vedere nici culturile arhetipic contrare nu se deosebesc prin conținuturi eterogene, căci, dezbătînd fiecare aceeași eternă antinomie, ele își compun identitatea prin soluția pe care o dau acestei ascunse antinomii. Iar soluția e un accent de valoare, variabil după timp și loc, procesiv și nerepetabil ca viața însăși. Numai numărul limitat de cristale din tubul caleidoscopului, care prin învîrtire poate alcătui nelimitate combinații cromatice, dă mai exact ideea infinitului creației culturale născută din finit. Antinomia culturilor-arhetip ar fi prin urmare o antinomie de accent și nu de substanță.

Mai mult, modul atic de cultură și cel asiatic ajung în anumite împrejurări să-și combine chiar accentele de valoare. Vechii oameni de carte, despre care Quintilian spune că au împărțit stilul elocvenței în atic și asiatic, au procurat retoricii conceptul stilului compozit. Ei au recunoscut un al treilea fel de cultură, tipul rodhian, în amestecul celorlalte două. Oratorii rodhieni „nu sînt nici conciși ca aticii și nici revărsați ca asiaticii, astfel încît par a avea ceva din firea localnicilor și ceva dintr-a oratorului". Aeschines, se mai spune, este cel care, alegîndu-și insula Rodhos ca loc de exil, a dus acolo „învățătura atheniană, care, întocmai ca sămînța degenerată în alt pămînt și sub alt cer, și-a amestecat gustul atic cu

gustul străin". De aceea rodhienii sînt oarecum „înceți și blînzi, deși nu chiar slabi" ; nu se dovedesc „nici ca izvoare pure, nici ca torente spumegătoare", ci par mai curînd „ape liniștite". „Tertium mox, qui haec dividebant, adjecerunt genus rodhium : quod velut medium esse atque ex utroque mixtum volunt ; neque enim attice pressi, neque asiane sunt abundantes ; ut alquid habere videantur gentis, aliquid auctoris. Aeschines enim, qui hunc exilio delegerat locum, intulit eo studia Athenarum ; que, velut sata quaedam coelo terraque degenerant, saporem illum atticum peregrino miscuerunt : lenti ergoquidam ac remissi, non sine pondere tamen, neque fontibus puris, neque torrentibus turbidis, sed lenibus stagnis habentur". Ca tip de cultură, rodhianul este, cu alte cuvinte, adulterarea valorilor atice prin cele asiatice sau ale acestora prin acelea. E adevărat că Xerxes se înapoiază rușinat de la Salamina și că Alexandru Macedonul moare în Asia ; dar spiritul culturii purtate de Alexandru ajută latența contrară, care condiționează din ascuns și etern asiatismul, după cum spiritul purtat de Xerxes lucrează în istorie asupra aticismului, pe care fie colorîndu-l mai intens în latența opusă, fie numai excitîndu-l, îl transmută în ceea ce numim azi cultura europeană. Rodhianul așadar apare ca embrion al culturii europene. „Fausticul" spenglerian, văzut ca formulă a acestei culturi, este de fapt eflorescența rodhianului, pe care invenția filologică nu-l poate disimula. Ca Faust însuși, Europa poate zice despre sine că e muncită de două suflete în luptă, dar pînă la urmă, sub oricîte denumiri, opozițiile ei spirituale sfîrșesc prin a i se declara una ca suflet atic, iar cealaltă ca suflet asiatic. Sinteza acestor aspirații fundamentale primește, în țările mediteraneene și latine, accentul de valoare mai deseori pe atic, iar în țările nordice, germano-slave, pe asiatic. Fausticul nu acoperă toată aria culturii europene, după cum n-o acoperă de asemenea raționalismul (neoaticismul) francez. Și situația nu se schimbă, dacă o privim pe culturi naționale sau chiar pe autori. Față de Europa germano-slavă, Franța este o Atică modernă, cu toate că linia ei de forță spirituală Descartes-Renan-Valéry se află paralelată și pusă în relief de aceea, mai puțin franceză, a

lui Pascal-Rousseau-Bergson. Şi în acelaşi fel, spiritul lui Pascal se dezvoltă pe registrul dublu al „fineţii" şi al „geometriei", iar un Rousseau, adevărat monstru asiatic, vedea totuşi pe orice punct al globului ficţiunea exanguă a omului social tipic, pe care l-ar face fericit acea constituţie alcătuită de un francez pentru francezi. Orice spirit omenesc remarcabil este subminat de contradicţii interne. Egal cu sine insuşi, perfect şi steril rămîne numai alexandrinul. Fără aportul asiatic al creştinismului şi al barbarilor estici, romantismul anglo-german şi un Victor Hugo n-ar fi fost cu putinţă, după cum fără aticismul de orientare al Renaşterii tragedia franceză ar fi mai întîrziat să apară. Premisele culturii europene sînt în Rodhos. Şi am putea afirma, cu toate riscurile unui axiomatism neconvingător, că premisele oricărei culturi vii, deci studiabile, germinează în cuprinsul unei substanţe vitale antinomice, fără istoric şi, etimologic, utopică. Istoricizabil şi spaţializabil este jocul accentelor de valoare purtate în epoci şi locuri deosebite de procesul acestei germinaţii.

Dar teoria nemonadică a culturilor nu e preocuparea noastră actuală. Deocamdată, ne satisfacem cu perspectiva necesară a celor două arhetipuri de cultură, dincolo de care distingem modurile corespunzătoare de viaţă. Care sînt aceste moduri ? Fundamental, omul răspunde vieţii „da" sau „nu", răspunsul fiindu-i de multe ori un „da-nu" sau un „nu-da". A afirma viaţa sau a o nega, a o preţui sau a o dispreţui, a o îmbrăţişa sau a o respinge precum şi a răspunde critic afirmînd sau negînd sau mai întîi negînd şi apoi afirmînd, însemnează a consimţi la unul din modurile de existenţă tipice dincolo de care nu se mai poate vorbi decît de impulsii şi exclamaţii, de instinct şi limbaj nearticulat, cu alte cuvinte de ceea ce ne scoate din problematica umanităţii. Omul asiatic vociferează un „da" tumultuos, în timp ce omul atic se construieşte pe un „nu" raţional ; iar europeanul discriminează în „da-nu" sau „nu-da". Frenezia vitală şi asceza mărginesc spaţiul spiritual, în cuprinsul căruia ca într-o placentă fierbinte germinează tipurile de cultură. Asia este o afirmaţie nestăpînită a vieţii, strunită din ascuns de budhism şi alte doctrine de o negaţie tot atît de nestăpînită, după cum

Atica este negația rațională a vieții, subminată de afirmația dionisiacă. Cu mitologia ei ierarhică și oprimantă, situată pe un pisc sterp de munte, unde Dyonisos nu era îngăduit să reșadă, cu filozofia archetipurilor platoniciene și a nemișcării eleatice, cu ideea numărului precis de sfere pythagoreice, cu unica geometrie euclidiană și cu acel sistem de rigori genuistice în creația literară, Atica răspunde vieții și în tot atîtea feluri „nu". Iar vitalismul asiatic și asceza omului atic, căruia pe numele ei i se spune socratism, străbat întreaga cultură europeană, căreia prin opunere, predominanță și împletire îi constituie identitatea.

A trece de la un mod tipic de viață la altul echivalează cu a consimți și a susține chiar fără conștiință un alt tip de cultură. Numai un arc, fie el cît de incalculabil, de rotire a caleidoscopului vieții zdruncină o concepție religioasă, filozofică, artistică și chiar științifică, făgăduind altele mai limpezi și mai adevărate ; iar cînd învîrtirea se face mai efectual, omul devenind printr-o mutație tipică contrariul său, atunci întrebările-limită, inclusiv ale filozofiei și poeziei, recapătă o urgență arzătoare, se impun minții omenești din nou și oarecum simultan. Fie dar că vom concepe cultura monadic, pe unități sau „stiluri" spațiale unice, fie că o vom concepe nemonadic, în jocul accentelor de valoare puse de istorie pe devenirea unei substanțe unice, cadența întrebărilor-limită e un fapt necontroversabil, precipitat de mutațiile vieții.

ÎNFĂŢIŞĂRI ISTORICE ALE POEZIEI

I

Ce este filozofia? Ce este poezia? Ca şi cum nici-odată nu s-ar fi chestionat asupra aceloraşi materii, spiritul contemporan şi-a pus aceste întrebări cu o frecvenţă şi un sentiment de noutate, în care uşor se întrevede mutaţia profundă a vieţii.

Ideea de sistem filozofic e tot ce poate fi mai neconform cu noua ipostază a omului contemporan. Poziţiile filozofiei clasice apar în ochii noului om ca mortificări ale adevărului vital, un fel de cavouri ale spiritului, construcţii, în orice caz, ca şi literare, teoreticieni mai noi socotindu-le chiar că dezvoltă cîte o metaforă fundamentală. Prin Bergson, filozofia devine deodată, deşi după prevestiri certe, o experienţă cu totul subiectivă, o resimţire ermetică a fluxului personal de viaţă, flux intim în care sunetul spiritual nu se mai deosebeşte atît de uşor de rumoarea viscerelor, experienţă dar la limita umanului cu fiziologiciul, pe care o aflăm la originea „experienţialismului" şi „existenţialismului" contemporan, fără ca acestea să mai fie bergsonism, după cum însuşi bergsonismul, primindu-şi întîiul impuls nu numai de la „*Lebensphilosophie*", dar şi de la anti-kantianismul lui Schopenhauer, n-a mai fost totuşi schopenhauerianism. Orientarea meditaţiei către viaţă a făcut din filozofie o realitate intimă: un sentiment. Filozofie înseamnă deci autoscopie, conştiinţă confuză a funcţionalităţii organelor şi, în definitiv, neexistînd ca disciplină ştiinţifică, ci numai ca o dispoziţie a spiritului (nu filozofie ci filozofare), e o literatură. Filozof poate fi prin urmare şi este orice om, „filozof nepremeditat", cum îşi zicea Montaigne, iar viaţa proprie e pentru fiecare dintre noi materia cea mai proprie a filozofiei. Ca munţii din nordul Africii, pulverizaţi în nisipul deşertului, sistemele filozofice s-au disociat astfel în infimele unităţi monoce-

lulare ale vitalismului contemporan ; și după cum este cu neputință firului de nisip saharian să știe cum arăta muntele Atlas, în același fel vitaliștii, experiențialiștii sau existențialiștii contemporani nu mai pot concepe ideea de sistem sau de speculație constructivă.

Plini de labilitatea și vibrionismul firii lor, ei și-au pus de aceea din nou vechea întrebare „ce este filozofia ?" Nici poeții, datorită aceleiași mutații radicale în modul de existență, n-au resimțit mai puțin nevoia de a ști la rîndul lor, dar contemporan, „ce este poezia". Premerși de esteticieni ca Fr. Nietzsche și J. M. Guyau [1], prin care așa-numita știință a frumosului, constituită în vremea lor de abia o sută de ani, se identifică, dar se și pierde, în sentimentul plenitudinii biologice, premerși însă și de cîte un confrate ca Rimbaud, ajuns prin el însuși din experiență în experiență la ideea că poezia este pură explozie vitală și deci un pleonasm al vieții, poeții și-au cultivat și expus în versuri cele mai accidentale și mai ciudate comportări. O adevărată frenezie a originalității a devenit la ei imediat observabilă și consecința istorico-literară a cultului vieții proprii a fost divizarea romantismului ajuns la vîrsta simbolistă în formule și derivații personaliste. Europenește, romantismul își împrăștie curgerea în marea deltă a simbolismului francez (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé), a futurismului italian (F. T. Marinetti) și a expresionismului german (Fr. Werfel) ; iar simbolismul francez, la rîndul lui, ca fiind brațul cel mai tumultuos, se ramifică într-o rețea inextricabilă de pîrîiașe, cum sînt zutismul (Ch. Cros), decadentismul (Anatole Baju), romanismul (Moréas), neoclasicismul (Maurras), instrumentalismul (R. Ghil), muzicismul sau neosimbolismul (Y. Royère), sintetismul (J. de la Hire), integralismul (Lacozon), impulsionismul (Florian-Parmentier), sincerismul (Louis Nazzi), naturalismul (Max Bonhélier), intensismul (Ch. de Saint Cyr), druidismul (Max

---

[1] Cu aceeași concepție a esteticii ca Nietzsche și Guyau, N. G. Cernîșevski stabilea de asemeni identitatea dintre artă și viață. A. Fouillé, tipărind opera lui Guyau, afirmă că influența ideilor lui ar fi modificat chiar concepția despre artă a lui Tolstoi. E mai probabil însă că Tolstoi dacă nu primise chiar ideile lui Cernîșevski, trăise oricum în ambianța lor.

Jacob), simultaneismul (Barzun), unanismul (J. Romains) etc..., etc... Între 1885 și 1914, cît cuprinde istoria literaturii franceze a lui Florian-Parmentier, unde se poate afla statistica derivațiilor simboliste, mai fiecare poet își simte îndreptățirea să se întrebe din nou „ce este poezia“ și să-și răspundă cu formula și chiar cu capriciul vieții proprii.

II

Spre deosebire însă de filozofie, cu poezia se întîmplă ceva mai mult. Procesul general de dezintegrare, dincolo de vitalizarea inspirației, dincolo de „ritmurile instinctive“ ale lui Rimbaud, de „Africa interioară“ a lui Laforgue și de obligația lui Mallarmé la „o sinteză personală“, trezește la poeți o mișcare consecutivă. Filozofii au mers la confundarea obiectului propriu de meditație cu poezia, cu mistica și în definitiv cu viața, în timp ce poeții, fiind ei înșiși destul de ispitiți să treacă printre filozofi, printre mistici și chiar printre oamenii de rînd, au izbutit în cele din urmă să se separe de vecini și de rude. Impulsul la noua poziție de orgoliu le-a venit de unde nu se poate vedea dintr-o dată. O cauză obscură lucra în istorie asupra destinului ei. Într-adevăr, dacă observăm vîrstele poeziei, în perspectivă milenară, ni se impun trei mari perioade care au generat, fiecare în parte, valori artistice de a căror origine nimeni nu se mai întreabă : e mai întîi vîrsta prea-alfabetică, e apoi vîrsta manuscriptă și, în sfîrșit, vîrsta tipografică. Urmele acestor împrejurări colective de viață se păstrează în concretul constitutiv al poeziei ca estetica valurilor în structura inelată a scoicilor. Astfel perioada pre-alfabetică e identificabilă în tehnica poeziei populare. Secvențele metrice scurte și nonorime, expeditivitatea asonanței, refrenul simplu sau dezvoltat în leitmotiv, acel întreg meșteșug rudimentar, care atrage mai totdeauna pe rafinați, au fost inițial nu calcule artistice, cum ne pot apărea azi, ci simple forme necesare spunerii și mai cu seamă repetării, artificii de memorizare impuse de condiția oralității. Nedespărțit de toate acestea, credem în

chip curent că simplitatea, între altele, este componenta estetică cea mai proprie a poeziei primitive. Şi este adevărat într-o măsură ; dar mai apreciabil, simplitatea e un efect tardiv de natură critică, poetul popular alungînd complicaţia ca piedică a circulaţiei orale. Afirmaţia lui Renan cu privire la sintetismul limbilor primitive, „la simplicité n'est pas antérieure à la complexité", poate fi foarte sugestivă şi în privinţa poeziei. Numai cu timpul şi în perspectivă întoarsă, care este contrariul perspectivei genetice, noi am prefăcut condiţiile de existenţă ale oralităţii rapsodice în grup de valori estetice. După aparenţe, comparaţia homerică, în aspectul ei logic, analiitc şi arborescent, ar putea trece de asemenea ca mai veche decît metafora care este, după cum se ştie azi, modul caracteristic de expresie al primitivilor. Comparaţia homerică aparţine însă tehniceşte vîrstei următoare de poezie, perioadei manuscripte.

III

Procesul disimulării sub atribute artistice a acestei mari împrejurări de viaţă colectivă este tot atît de evident. Cînd poetul, din rapsod, a devenit scriitor, versul lui a putut fi liber să susţină cele mai rămuroase comparaţii logice în locul mai iuţilor metafore primitive şi în acelaşi timp să profileze neaşteptate complicaţii metrice, întemeind astfel acea ştiinţă prozodică, din care rima, refrenul, scurtimea secvenţelor şi în general simplitatea puteau prea bine lipsi. Complicaţia formală n-a atacat însă puterea mnemotehnică a versului şi filozofii, oamenii de ştiinţă şi cu atît mai mult pedagogii, începînd să se servească de acest vechi instrument de memorizare, i-au impus servitutea utilităţii didactice. Literatura informativă deci particularizează perioada manuscriptă. E vremea cînd Hesiod îşi versifică teogonia, filozofii presocratici — înţelepciunea, Empedocle — adevărurile fizicii sale, iar mai tîrziu un Oppian — meşteşugul vînătoresc, ca să nu ne mai gîndim la alte opere didactice de mai tîrziu, dar cel puţin tot atît de celebre. Literatura



informativă a făcut inițial necesară densitatea gnomică a sentenței, pe care azi o resimțim ca ținută de rigoare a versului clasic, zis vers-dicton sau vers-proverb. Formularea gnomică este prin urmare embrionul și totodată instrumentul poemului didactic, care a hibridizat poezia mii de ani cu valori străine de natura ei.

Chiar după încheierea perioadei manuscripte, secole întregi din perioada tiparului vor continua rutinar să copleșească versul cu ceea ce se dovedise a fi fost sarcina prozei. Căci tiparul a însemnat abolirea totală, în timp, a oralității. Disocierea obiectului poeziei de acela al prozei s-a efectuat de la sine. Scuturarea versului de didacticism și apoi de retorică și narațiune nu este un proces întîmplător al veacului nostru și în parte a celui anterior, ci rezultatul necesar al născocirii tiparului care, suplimentînd memoria și elucidîndu-ne astfel spațiul mental, a înlesnit poeziei preocuparea de natura proprie. Tiparul, ca împrejurare de viață obștească, a pus la dispoziția nevoilor poeziei o memorie sigură, datorită căreia versul a putut scăpa de robia babilonică a perioadei informative, dedîndu-se, după cum se va vedea, la comportări chiar nesăbuite de independență. E de crezut că putința omului de a-și imprima gîndul aflîndu-se la originea specializării spiritului modern, a creat nu numai conștiința de sine a poeziei, manifestată prin voința de disociere de valori parazitare, dar a înlesnit de asemenea constituirea criticii poeziei. Pe drept cuvînt se mira Montaigne la timpul său că există mai mulți poeți decît critici : „Voici merveille : nous avons bien plus de poètes, que juges et interprètes de poésie. Il est plus aisé de la faire, que de connaître. À certaine mesure basse, on la peut juger des précepts et par art. Mais la bonne, l'excessive, la divine est au dessus des règles et de la raison. Quinconque en discerne la beauté d'une vue ferme et rassise, il ne la voit pas, non plus que la splendeur d'un éclair. Elle ne pratique point notre jugement : elle le ravit et le ravage". E limpede pentru ce sînt mai numeroși poeții decît criticii : rațiunea de care se folosesc aceștia operează cu mijloace inadecvate cunoașterii poeziei. Nimic mai adevărat decît afirmațiile lui cu privire la natura intermitentă, ca și electrică, a poeziei ; intuiția

e notabilă și de departe anticipantă asupra chestiunii. Efectul nu ne explică totuși disproporția dintre numărul mic de critici și numărul mare de poeți. Natura poeziei va rămîne aceeași pentru moderni și contemporani, dar numărul criticilor în zilele noastre excedează chiar și pe al poeților. Nimeni n-ar mai putea să exprime azi mirarea lui Montaigne.

IV

Modernii fac dimpotrivă observații de-a dreptul opuse. „La critique est aisée“, constată unul din ei. Și în adevăr, istoricește și statistic, critica este o disciplină modernă. Emile Egger, văzînd-o ca elenist, luînd-o cu alte cuvinte ca retorică, a arătat, împotriva titlului lucrării sale („...istoria criticii la greci“) că de fapt la antici critica literară ar exista. Nici conaționalul nostru M. Pippide, care face, în urma descoperirilor mai noi, suma chestiunii („...ideile literare în antichitate“), privind mai mult atingerile criticii cu estetica teoretică, nu ne încredințează despre altceva. Retorica și estetica avînd laturi comune cu critica literară, pe care o avem în vedere exclusiv cînd afirmăm că este o urmare a născocirii tiparului. În perioada nouă, criticii se înmulțesc pînă la răsturnarea proporției, care îl uimea pe Montaigne. Tiparul instituie critica literară și îi creează posibilități pe care anticii nu le cunoșteau. Iar dacă asupra criticii literare s-ar mai putea isca îndoieli din atingerile ei cu retorica și estetica, asupra criticii poeziei, care e recentisimă, se poate conveni unanim că e un produs post-impresiv. Numai în epoca noastră se văd critici dedicați exclusiv cercetării poeziei, după cum se ia cunoștință de asemeni de apariția ici și colo a catedrelor de poezie (la Oxford cu M. Arnold, Bradley etc... ca profesori, și la Paris cu Valéry).

Dar mai fiecare poet, de la romantici încoace, își alcătuiește o teorie poetică proprie, fie în versuri, fie în proză gesticulantă de manifest ; și lucrurile ajung la începutul secolului nostru să devină chiar îngrijorătoare.



Excesele spiritului critic, sterilizînd un număr bun de poeți remarcabili, sfîrșesc prin a sofistica însuși conceptul de poezie. Astfel că la numărul criticilor propriu-ziși se adaugă numărul poeților complicați cu conștiința meșteșugului sau mesajului propriu. Mai mult încă : azi, mai fiecare cititor de poezie e în felul său un critic suficient : cititorul primește sau respinge în liniște deplină orice carte de versuri, tiparul întemeindu-i prerogativa gustului personal. Nu e deloc sigur dacă fiecare critic se crede ca Sainte-Beuve un simplu bun cititor ; e însă fără îndoială că fiecare cititor se prezumează un bun critic : Să menționăm de asemeni împrejurarea gravă cînd însuși Statul sau Biserica, forme superioare de organizație a cititorilor-critici, intervin dogmatic în controversa poeziei ? De unde, prin urmare, imprimarea gîndului ar genera, prin specializare, discipline închise, poeziei și criticii poeziei le-a înlesnit, e adevărat, procesul de autonomizare și purificare, dar în același timp le-a și deschis unei neașteptate năvăliri, reexpunîndu-le, ca în perioada manuscriptă, promiscuității. Oricum ar fi, singurul fapt pe care-l reținem din toate acestea e conștiința poeziei de natura proprie ca urmare depărtată și nebănuită a intervenției tiparului.

Astfel, vîrstele milenare ale poeziei, pre-alfabetică, manuscriptă și imprimată, prin seria de valori sub care se propun, clarifică raportul care a existat întotdeauna între viață și poezie. Modul de existență răspunde în modul artistic printr-un raport de necesitate sublimat pînă la nerecunoaștere. Genetic, simplitatea pre-alfabetică, proverbialismul manuscript și scrupulul tardiv al purității post-impresive nu sînt valori arbitrare, ci sublimări ale constrîngerii practice. La contemporani însă, modul de existență însuși, fără mediația procesului de sublimare, în cadrul văzut al noii orientări vitaliste, devine deodată mod poetic. Un individualism dezintegrant operează, spre deosebire de individualismul marilor romantici, atît în plan obiectiv, ruinînd pînă în temelii orice configurație coevală, cît și subiectiv, disociind celular însăși personalitatea omenească. În ambianța de criză a ideii de valoare-sumă, în care idealurile lirice sînt conputabile după numărul poeților, consecința în-

depărtată a născocirii tiparului a luat forma preocupării ultime despre esența poeziei. Astfel că, dincolo de orientarea vitalistă a spiritului contemporan și de dezintegrarea consecutivă în ordinea valorilor, mișcări care au făcut să se poată observa din nou cadența întrebărilor-limită, reproblematizarea cunoașterii a suscitat în literatură polemica asupra „poeziei pure".

V

Marea dezbatere asupra „poeziei pure" s-a dezvoltat între 1920 și 1940 din nevoia gnoseologică de a redefini o veche realitate spirituală ; aparent însă ea propunea ideea oarecum nouă de puritate a poeziei. Eseistul și istoricul literar René Lalou credea că toată aprinderea a fost produsă de scînteia expresiei „poezie pură", pe care Paul Valéry, cel dintîi, o întrebuințase în prefața unui volum de versuri al lui Lucien Fabre : „le premiere texte où ait été employée l'expression..." precizează Lalou.

Între mulți alții, însuși Valéry afirmă același lucru. Întrebat de Fr. Lefévre dacă cea mai potrivită introducere la poemele proprii n-ar fi fost chiar prefața scrisă poeziilor lui Lucien Fabre, el răspundea cu destulă complezență față de sine :

„J'ai eu le malheur d'écrire en cette préface les mots de poésie pure qui ont fait une sorte de fortune. Il este curieux de voir une expression assez négligement jetée, prendre une étonnante valeur en allant de bouche au bouche. Ce que l'on avait écrit comme expression conventionnelle semble désigner une réalité en soi que les uns et les autres s'ingénient à définir".

Împerecherea celor două cuvinte nu este însă atît de nouă. Albert Thibaudet, atras în discuție, amintește de cunoscutul său studiu asupra poeziei lui St. Mallarmé, unde expresia revine de cîteva ori. Și în adevăr, cu mai bine de zece ani înainte de zgomotoasa polemică,

Thibaudet observa: „La nudité d'Hérodiade parait le symbole de sa poésie, nudité mysthique... Il garde cette vision de la poésie pure, de la poésie nue, par de là tout décor et tout épanouissement éxterieur..." sau „Il tenta donc incertainement en essais d'art, il indique plus précisement en spéculations téchniques une poésie pure" sau, în sfîrşit, „la personalité de l'art, l'horreur de l'inspiration reçue aussi bien que celle communiquée, il les a poussées, celles aussi, à leur extremité absolue, à leur hyperbole de poésie pure". Şi nu e deloc o întîmplare că Thibaudet propusese cu atîta exactitate formula; el o presimţise în Mallarmé, care, prin asceza spiritului său orientat exclusiv la absolutul poetic precum şi, cîteodată, prin unele atingeri teoretice aproape textuale, o aproximează de-a binelea: „l'oeuvre pure implique la disparation élocutoire du poète".

Dar chiar înainte de Mallarmé, Baudelaire ajunsese, încă din 1857, la articularea expresiei: pentru el nuvela „n'est pas située à une aussi grande élévation que la poésie pure", iar versul supus propagării oricărui fel de didactism repugnă „à toute âme éprise de poésie pure".

Menţionăm de asemenea că, între Mallarmé şi Baudelaire, expresia mai apare în traducerea franceză (Émile Délerot, 1883) a conversaţiilor lui Goethe cu Eckermann; acesta observă despre o nuvelă a poetului: „...je fais cette remarque que la idées et l'art y sont trop relevés pour que les hommes de nos jours les saisissent bien. On n'accepte aujourd'hui les merveills que dans la poèsie pure" (în original „reine Dichtung").

Pe de altă parte, Gustave Flaubert, contemporanul mai în vîrstă al lui Baudelaire, într-o ambianţă proprie de „misticism estetic", visînd de unul singur o artă absolută în felul de mai tîrziu al lui Mallarmé, scrisese într-o scrisoare despre Voltaire: „Aussi fut-il pitoyable au théâtre, dans la poèsie pure", iar către un prieten-poet în 1837: „O, que j'aime mieux la poésie pure... me voilà devenu bien anti-prose, anti-raison, anti-vérité...".

Pentru literatura germană, mai-nainte decît Eckermann, deși fără a o fi rostit, formula poate fi presupusă ca existînd nearticulată în gîndirea lui Novalis : el prefera, ca mai toți romanticii germani, termenul „Poesie" aceluia de „Dichtung", numea pe Voltaire „einer der grössesten Minuspoeten" (ceea ce la Baudelaire avea să devină „Voltaire ou l'antipoéte"), vedea în construirea idealului romantic de artă „(ein) Kampf der Poesie und Unpoesie" și deosebea stăruitor între „Poesie und Nichtpoesie". („Schwer schon ist zu entscheiden, doch einzig mögliche entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht"). Novalis putea prin urmare citeodată să aproximeze formula însăși ca „wahre Poesie" sau declarînd efectul naturii asupra spiritului omenesc ca „rein poetisch".

Dar literatura engleză este mai familiarizată decît cea germană cu expresia de „poezie pură". Profesorul A. C. Bradley o rostește întocmai în prelegerea sa din 1901 : „Pure poetry is not the decoration of a preconceived and clearly defined matter", iar în nota D. a aceluiași text tipărit revine cu distincția dintre „pure poetry" și „mixed poetry". Menționabil într-un fel este asemeni Walter Bagehot pentru gruparea în 1864, a poeziei engleze in „pure, ornate and grotesque art".

Textele cele mai decisive aparțin însă lui Edgar Poe, pe care Baudelaire, Mallarmé și Valéry aveau să-l arate destul de limpede, aveau să-l reproducă uneori și să-l dezvolte totdeauna. Pentru el mai întîi, deși pornind probabil din Novalis, plăcerea estetică fusese „the most elevating and the most intense" și lui mai întîi i se pusese cu o unică stringență chestiunea unei „distinct conception or what the true Poetry is" ; despre Tennyson făcuse însemnarea că, în cele din urmă, după o perioadă de inconstanță, ajunge „to winnow... the truest and purest of all poetical styles", iar despre Elizabeth Barrett-Barrett, că „her sens of Art is pure in itself, but has been contaminated by pedantic study of false models" ; altă dată revenise asupra ideii de „pure beauty", afirmînd că, dimpreună cu Coleridge, el elimină

pasiunea „from the pure poetry" și, poate, după exemplul lui Novalis, abandonase cuvîntul „Poetry", preferind ca mai propriu pe acela de „Poesy". În toate felurile și mai mult decît oricare altul, Edgar Poe căutase singur să definească și să redefinească evidítatea fenomenului poetic, decantîndu-i ideea de puritate.

Nu poate fi vorba, așadar, de un prim text în care Valéry, după indicația lui René Lalou (admisă de Valéry însuși) sau Mistral, după indicația lui Thibaudet, să fi întrebuințat pentru întîia oară expresia, a cărei mică istorie, probabil incompletă, e arătată mai sus. Dar este adevărat că, folosind-o și el într-un moment saturat de reflecție asupra naturii poeziei, împreunarea din nou a celor două cuvinte a acționat de data aceasta ca o scînteie în mediu inflamabil.

E probabil ca ideea de literatură universală, destul de teoretică pînă în zilele noastre, să-şi dea în scurt timp un contur bibliografic corespunzător. Se va vorbi din ce în ce mai puţin de simpla posibilitate a unificării literaturilor naţionale într-o sumă supranaţională şi se va trece contemporan din ce în ce mai mult la alcătuirea de tratate speciale. Cărţi ca *An Anthology of World Poetry* de Mark Van Doren sau *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* de Ernst Robert Curtius sînt două dintre semnele neîndoielnice ale unei viitoare istorii a literaturii universale.

Concepută oricum, o astfel de istorie va preciza mai întîi puterea formativă a idealurilor estetice de epocă asupra sensibilităţilor naţionale. Ca poet universal, Eminescu se naşte în Europa romantică, nu numai în originara Moldovă.

Istoria literaturii universale va revela de asemeni capriciul sau poate legea de distribuire pe ţări a geniului creator. Literaturii române din secolul trecut îi lipseşte romanul. S-a zis că e vorba de un gen care, ca să apară, are nevoie de o viaţă socială mai complexă decît fosta noastră comunitate rurală şi că romanul ar presupune o anumită maturitate pe care spiritul românesc n-o atinsese încă. Explicaţia este aceeaşi şi cînd se arată că literatura franceză, fără ca secolul să fie altul, se ridică atît de dominant în roman cu Stendhal, Balzac şi Flaubert. De ce atunci literatura rusă, care e de-o vîrstă cu literatura noastră, a putut totuşi alinia în aceeaşi perioadă romancieri ca Tolstoi, Dostoevski, Gogol, Turgheniev, Goncearov etc. ? Iar dacă structura urbană a societăţii, cu complicaţiile ei psihologice, se află la originea genului, de ce literatura germană, pînă la contemporanul nostru Thomas Mann, n-a putut opune

pe nimeni marilor romancieri ruşi sau francezi ? Răspunsul e de aşteptat poate de la orientarea universalistă a studiilor literare.

Viitoarele istorii de literatură universală vor fi pe de altă parte mai înlesnite să urmărească migraţia unor motive literare de epocă şi fertilizarea literaturilor naţionale prin altoiuri necesare oricărei culturi, fără deosebire de însemnătatea sau neînsemnătatea ei. Căci nici o literatură, mare sau mică, europeană sau extraeuropeană, nu dă altor literaturi mai mult decît primeşte de la ele. De la trubadurii occitani pînă dincoace de Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé, la suprarealiştii secolului nostru în poezie iar în proză de la transcrierea romanelor-poeme medievale pînă peste Proust la Robbe-Grillet (ca şi în teatru de la misterele liturgice la antiteatrul lui Ionescu, Beckett şi Adamov), Franţa a dat celorlalte literaturi numeroase forme şi atitudini literare, după cum a şi primit de la ele impulsuri echivalente. Dacă Rabelais şi Montaigne sînt identificabili în Shakespeare sau dacă Baudelaire deşteaptă un poet englez ca Swinburne, la rîndul lor Voltaire şi Montesquieu nu şi-au limpezit gîndirea fără un contact prelungit cu spiritul culturii engleze şi nici marea dezbatere pariziană asupra „poeziei pure“ nu deriva mai puţin din concepţia despre artă şi poezie a lui Ruskin şi Bradley. Cît priveşte raporturile literaturii franceze cu alte literaturi (italiană, spaniolă, germană), ele arată acelaşi schimb de seve, aceeaşi reciprocitate nutritivă. Se înţelege, modul acesta de concreştere este binecunoscut din studii speciale, care nu lipsesc. O istorie a literaturii universale nu va avea deci să-l descopere, dar va putea să-l scuture de erudiţia fastidioasă a comparativismului bilateral, eliberîndu-i semnificaţia universală.

S-ar părea că într-o astfel de perspectivă stările literare, comune, rezultate din idealuri estetice de epocă, nivelează literaturile naţionale. Şi este adevărat : ierarhia de pînă acum a culturilor particulare se va modifica oricum, mai cu seamă cînd scriitorii sau gînditorii provenind din ţări mici, cum este cazul lui Kirkegaard, intervin ca factori de noi prefaceri şi reorientări europene. Ideea de sumă sintetică, nu adiţională, pe care o

propune conceptul de universalitate, lucrează mai justițiar asupra istoriei valorilor decît conceptul etnic.

O singură cultură totuși e probabil să rămînă nu numai neclintită în preeminența ei asupra celorlalte, dar chiar să-și sporească puterile în noua viziune universalistă. E cultura franceză. Datorită unor împrejurări proprii, dintre care formația timpurie a statului, rivală de la un timp, deși anterioară, față de aceea a statului englez, nu este cea mai neînsemnată, literatura Franței devine și se menține secol de secol, aproape o mie de ani, exemplară. Poziția ei dominantă se măsoară nu atît cu ceea ce împrumută direct Europei, cît mai ales cu mișcarea de reacție și de originalitate națională, trezită în conștiința altor culturi, care la un moment dat îi resimțeau influența ca o servitute. Așa își cîștigă literatura germană, prin *Sturm und Drang,* identitatea și nu altfel își afirmă lirica particulară romantismul englez.

În același timp, tot atît de semnificativ în sensul prestigiului propriu este faptul universalizării unor valori străine numai după înfățișarea lor în limbă franceză. Cunoașterea literară a Orientului Apropiat se face în toată Europa prin scriitorii francezi și înșiși scritorii români, cu posibilități de cunoaștere directă, ca Alecsandri și îndeosebi Bolintineanu, descopăr noile motive literare în Victor Hugo și în alți conaționali ai lui. Marea literatură rusă, mai întîi sub Tolstoi și Turgheniev (de Vogué) și apoi cu Dostoevski (André Gide), devine factor modelator al Europei literare, după ce oameni de cultură francezi îi studiază și-i traduc. Chiar pentru orientali așadar, Orientul a fost descoperit în Occident.

Un caz similar mai dezbătut în vremea noastră este totodată universalizarea viziunii și concepției literare a lui Edgar Poe prin Baudelaire, iar mai de curînd a lui Reiner Maria Rilke prin propria-i operă scrisă parțial în limba franceză și prin prietenia cu Valéry. Azi, sub ochii noștri, procesul de universalizare a unor mari scriitori de altă limbă decît cea franceză, fie europeni, fie americani, se produce numai după selectarea și traducerea lor de către scriitori francezi. Pentru un om de

litere e deajuns cel mai întîmplător contact cu viața literară din orice țară europeană sau neeuropeană ca să-și dea seama de marele credit și de autoritatea încă îndrumătoare a Parisului.

Cum se explică unicitatea acestei situații literare, care persistă chiar după istoricizarea politicii mondiale a Franței? Puterea franceză, fiind azi exclusiv culturală, e de pus pe seama culturii ei organice, dezvoltată mai mult din ea însăși. Căci, deși purtat de vocația inovării, spiritul francez a pus în circulație universală pe lîngă forme revoluționare proprii, chiar inovații apărute în alte culturi, exponenții spiritului său progresit, în ipostaze chiar distructive, au păstrat totdeauna un contact regenerator cu unele valori tradiționale. Un Rimbaud ar fi de neînțeles fără a fi văzut ca un ered al lui François Villon, Mallarmé și-ar fi dat altă înfățișare dacă nu și-ar fi ornamentat ideea de absolut cu „prețiozitatea“ unui vechi stil francez; în același fel, André Gide, împotriva modernității demonstrative a sensibilității lui, aspiră la estetica „pudoarei și modestiei“, pe care și-o dăduse clasicismul francez, iar Proust nu-și poate ascunde, sub periodicitatea stilului și nici sub autoscopia neîntreruptă, pe un La Rochefoucauld, autor de maxime morale, pe un La Bruyère schițînd unele „fiziologii“ sau pe un Balzac, colecționar de caractere omenești. Organicitatea acestei culturi explică desigur puterea ei exemplară, încă actuală, și tot ea face ca nu o dată să se spună Franței pe drept cuvînt Elada modernă, fiind în adevăr replica europeană a supraviețuirii Eladei prin cultură, după cucerirea romană.

LINGVISTICĂ ŞI FILOLOGIE

I

Sînt poate cinci-șase ani de cînd anunțam d-lui prof. Al. Rosetti, pentru „Societatea Română de Lingvistică", o comunicare căreia i s-ar fi zis *În jurul unei gramatici cauzale* sau *O gramatică română cauzală*. Împrejurări uitate au făcut însă ca proiectul comunicării să rămînă proiect. Dar păstrăm încă unele pagini pe care expunerea urma să se fi întemeiat. Plecînd de la cîteva cazuri de „predicat nominal", obținut în afară de norma celui obișnuit, din orice „verb" care în unire cu unul sau mai multe cuvinte imediat următoare exprimă un sens figurat („a-și aduce aminte", „a sta pe gînduri", „a face pe dracu-n patru", „a bate în roșu" etc.) și trecînd apoi la serii întregi de excepții de la mai toate regulile sintactice cunoscute, excepții neclasificate însă decît după regulile a căror înfrîngere o arătau și prezentate fără nici un sistem altul decît al grupării lor pe ideea de ilogism sintatic și pe aceea de stil genuin, am fi atras atenția asupra marelui număr al excepțiilor, care acoperă cu totul formele scriptice sau orale regulate. Am fi sugerat astfel pe de o parte șubrezenia sintaxei constituite, care nu suferă totdeauna examinarea logică cea mai riguroasă, iar pe de altă parte am fi susținut interesul pentru „cazurile" gramaticale nefixate, pentru expresia care, fiind creată la ocazie de fiecare subiect vorbitor sau scriitor, indică în neregularitatea ei însăși placenta „stilului" literar. Ne mai amintim în sfîrșit că am fi înfățișat această limbă nereglementabilă și în continuu proces de naștere ca adevărata limbă română, care în scheletul gramaticii acoperit de formele ei vii își duce imagina propriei morți. (Imaginea ni se pare încă justă, deși acum ne gîndim că limbile sînt singurele organisme care nu-și declară scheletul, ca toate celelalte viețuitoare, după ce mor, ci mai înainte chiar de a exista).

Lingviştii, cărora chestiunea le-ar fi fost desigur cunoscută, ar fi spus în termenii lor că e vorba de sintagmele vii, incorecte şi nelimitabile numericeşte, trăitoare în marginea sintaxei, adică alături de formele moarte, corecte şi limitate ale stilului gramatical : gramatică aşadar, cum intenţionăm să spunem prin titlu, a cazurilor (dacă se poate concepe aşa ceva) în opoziţie cu gramatica regulilor (dacă aşa ceva nu este un pleonasm imposibil).

E de la sine înţeles că un critic şi cu atît mai mult, cum se va vedea îndată, un critic modern putea şi trebuia să se oprească asupra fenomenelor curioase de limbă. Contactul cu operele literare şi preocuparea diferenţierii lor ţine pe critic în punctul cel mai prielnic ca să intuiască, în cadrul aceleiaşi unităţi lingvistice, limba individuală a fiecărui scriitor. Însuşi Maiorescu, aplecat mai mult decît oricare la generalitate, făcea observaţia cu privire la Eminescu („semn al celor aleşi") că posedă o limbă proprie. Dar literatura noastră clasică are un scriitor şi anume pe Creangă, a cărui operă de cele mai multe ori se opune şi rezistă încercărilor de analiză gramaticală. Stilul acestei opere a oprit atenţia criticii, cum se cuvenea, îndrumînd-o către studiul formelor linvgistice nereglementabile. În adevăr, prin urmare, e greu de închipuit în general şi la noi îndeosebi ca altcineva şi nu un critic să fie orientat mai exact asupra libertăţii limbii, fiindcă talentul scriitoricesc nou scoate totdeauna limba din albia ei sintatică, dîndu-i direcţii de curgere nebănuite, şi în al doilea rînd fiindcă noi am avut în Creangă, pe care l-au cercetat filologic aproape toţi criticii contemporani, tipul scriitorului „oral", care îşi trăieşte fiecare fragment al limbajului în afara normelor gramaticale.

Criticul modern avea să fie pus cu atît mai mult în faţa aceleiaşi chestiuni, cu cît, pe lîngă rostul de principiu de a caracteriza diferenţial şi obligaţia de a studia pe Creangă, el s-a văzut silit în ultimii cincisprezece ani de literatură română să se confrunte cu opinia, devenită curentă, a antistilismului. Iniţiat de scriitorii noi, care identificau idealul estetic, după cea mai modernă concepţie, cu puterea expresivă în sensul vieţii, antistilismul provenea literar din asocierea Stendhal-Gide :

recomandarea stilului de „cod", de „proces-verbal" de la primul și aceea a stilului fără preocupare de el însuși („interesul de suprafață") de la al doilea autorizau la noi o seamă de scriitori să îndemne pe mai tineri, teoretic și pe calea exemplului, la părăsirea oricărei griji a exprimării, la incorectitudinea spontană, la reflexele și într-un fel automatismele vorbirii personale. Lucrul nu era foarte original. În țara de origină exista de asemenea un grup de scriitori antistiliști, în afară de Gide care patrona: li se spusese „les sans-style". Dar, oricum antistilismul ultimilor cincisprezece ani nu era la noi pentru aceasta mai puțin interesant: deși de atîtea ori se confunda stilul cu stilistica (ceea ce înseamnă a nu distinge între materia primă și substitutele ei industriale), orientarea era justă și teama de gramaticalizarea stilului literar legitimă, cel puțin în principiu. Practic, am dobîndit cîteva opere de valoare incontestabilă, între care aceea a d-nei Hortensia P.-Bengescu ocupă primul loc; stilul lor e o continuă ocazie de a observa virtutea expresivă a incorectitudinii.

Cu toate acestea, nu un critic, ci un lingvist avea să întreprindă studiul clasic al chestiunii. După sugestii străine (Henri Frei: *La grammaire des fautes*, 1929, dar ca direcție de cercetare linguistică — Ferdinand de Saussure și Jules Gilliéron), dl. prof. Iorgu Iordan, aplicînd limbii noastre metoda școalei filologice elvețiene, al cărei scop științific și-l însușea cu atît mai ușor cu cît îl intuise singur „încă de pe băncile liceului", tipărea acum cîțiva ani voluminoasa operă *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor"* (1943). Curiozitatea de statistician al abaterilor de la regulile gramaticii ducea pe d-l. Iorgu Iordan la examinarea fenomenelor stilistice. Autorul considera „stilistica", după cum se și cuvenea, ca un complex de „greșeli" gramaticale, înfățișînd-o totuși drept fenomen simili-sintactic. Fiind cu neputință a o despărți cu totul de sintaxă, întrucît amîndouă se constituie din sintagme, „adică grupuri de cuvinte legate prin diferite raporturi gramaticale", autorul se pronunța cu prudență asupra delicatei operații de disociere, dar nu șovăia să precizeze că „deosebirea cea mai importantă, care nu-i totdeauna

uşor sesizabilă, constă în faptul că construcţiile sintetice sînt de obicei fixe şi lipsite de orice element subiectiv, pe cînd cele stilistice au un caracter mai mult ori mai puţin personal, sînt expuse modificărilor provocate de situaţia exterioară, de momentul psihologic, etc. şi conţin adesea o nuanţă afectivă sau estetică". Clasificarea fenomenelor stilistice îi inspira aceeaşi prudenţă în afirmaţii. Lipsa „criteriilor sigure şi precise" abia îl hotărau să admită că ar exista trei categorii de construcţii stilistice : 1. *Frazeologie propriu-zisă* (creaţii recente); 2. *Formele tradiţionale modificate în aspectul sau sensul lor :* şi 3. *Diverse*. Dintre exemplele care susţin categoria „frazeologiei" luăm : a) de la „cap" : „*a face un cap,* a fi surprins, a se mira" — „e lesne de închipuit capul meu, cînd am cetit" şi b) „*puterea ursului* ca determinativ pe lîngă *vin*". Se vede limpede că exemplul dintîi modifică decalcul românesc al expresiei „faire une tête" ; iar „vin puterea ursului" e o elipsă (că s-ar indica astfel „*o specie de vin*" sau „eventual... o firmă, al cărei nume este invocat pentru a arăta intensitatea unei calităţi" ni se pare improbabil, deşi autorul spune „probabil"). Categoria a doua („formule tradiţionale...") apare în exemple ca : a) „neavînd *nici în clin nici în mînecă legătură...*" — nuanţă atributivă a formei „nici în clin nici în mînec", care corect ocupă numai poziţie complementară şi b) „a lua de scurt" în loc de „a lua *din scurt*". Categoria a treia („diversele") e ilustrată între altele de a) *elipsele orale* — de la *chilometru :* „fugind cu 130 pe oră" sau de altundeva „a se culca cu găinile" în loc de „...o dată cu găinile", de b) *tautologii, hiperbole* etc. — „bătrînul patriarh", „imperios necesar" sau „mai inferior", „mai superior" şi de c) *cazuri izolate* ca „Baden-bis pentru Baden-Baden", „să trăieşti !" în loc de „bună ziua !", „salutare !" şi „mulţumesc !".

Acest început de clarificare putea să pară nesatisfăcător. Am văzut că expresia „vin puterea ursului" susţine categoria „frazeologiei propriu-zise", cu toate că locul ei indiscutabil se află între „elipse". De altă parte, cîte un exemplu ca : „să-şi afirme ideile pînă la ad absurdum", rubrica la „cazuri izolate", provoacă nedumerirea privitor la încadrarea lui în stilistică. Dacă orice

ignoranță este cauză stilistică, ne gîndim numaidecît la eroii lui Caragiale, cîți foiesc în afara operei lui ; ei ar urma să fie considerați *creatori* de expresii. Cum însă „expresie“ înseamnează alterarea unei sintagme, prin intervenția unui efect neobișnuit de intens, în unire cu o ignoranță momentană (o uitare, mai bine zis, a corectitudinii), caricatura verbală din Caragiale semnifică exclusiv ignoranța, continuă și aproape totală. Fiind adevărat că relieful stilistic, la analiză, provine dintr-un raport al nevoii de a exprima cu uitarea sau necunoașterea formei corecte, ceea ce determină întorsătura nouă, adică factorul stilistic este nu ignoranța, ci expresivitatea, care o acopere. În exemplul „...pînă la ad absurdum“, ignoranța covîrșește, răsturnînd raportul necesar cu forța expresivă, dacă nu cumva îl și desființează, rămînînd singură numai ignoranța. S-ar putea întîmpla ca obiecția noastră să nu aibă nici o consistență din punct de vedere strict lingvistic și totul să nu fie decît o nepotrivire între cum înțeleg lingviștii stilistica și cum o înțeleg filologii.

În orice caz, d-l. Iorgu Iordan însuși a simțit nevoia să reia chestiunea într-un alt studiu de aceeași impresionantă știință și, cu aceeași putere de a mînui un vast material, a ajuns s-o prefacă dintr-un capitol al „gramaticii greșelilor“ în obiect exclusiv al unui întreg tom științific. E vorba de *Stilistica limbii române* (1944), căreia i-am zis mai înainte studiul clasic al chestiunii. O simplă privire asupra cuprinsului va fi de ajuns să ne dăm seama că de la prima cercetare la a doua s-a produs schimbarea punctului de vedere. Materialul este distribuit de această dată în patru secțiuni : 1. *Fenomene fonetice :* a) Modificări de sunete, b) Dispariții de sunete, c) Apariții și lungiri de sunete, d) Accent, e) Accelerarea și încetinirea vorbirii, f) Simbolismul fonetic, g) Ritmul ; 2. *Fenomene morfologice :* a) Substantivul, b) Adjectivul, c) Numeralul, e) Verbul, f) Adverbul, g) Diminutive, h) Augmentative, i) Formații prefixate, f) Compuse ; 3. *Fenomene sintactice :* a) Topica, b) Fraza, c) Repetiția, d) Elipsa, e) Izolări ; și 4. *Fenomene lexicale* (neclasificate, dar putîndu-se împărți după textul secțiunii în a) Limbajul argotic, b) Derivația sinoni-

mică, c) Pletora semantică, d) Metaforele, e) Cuvintele tabù, f) Lexicul vorbirii afective.

Ar fi să trecem peste interesul nostru de filolog și peste propria-ne plăcere, care de atîtea ori ne-a fost suscitată de fiecare secțiune și capitol în parte, dacă nu ne-am opri un moment la cîteva exemple. Să luăm factorul stilistic al „accentului". Întrevăzut de A. Philippide (*Filologia sunetelor*, curs univ. 1920—21) în „accentul muzical", el apare și creează un întreg roi de posibilități semantice în jurul aceluiași cuvînt sau grup de cuvinte: „Mai întîi, un cuvînt izolat (verbul *doarme*, la pers. III sing.): 1. *doarme?* (cu sensul „nu știu dacă doarme"); 2. *doarme?* („sigur că doarme"); 3. *doarme?* („cred că doarme"); 4. *doarme!* („mă mir că doarme"); 5. doarme! („indignare"). Apoi o construcție întreagă de sine stătătoare: 1. *vrei să te duci?* („nu știu dacă vrei"); 2. *vrei să te duci?* („sigur că vrei"); 3. *vrei să te duci?* („cred că vrei"); 4. *vrei să te duci?* („cu ironie"); 5. *vrei să te duci?* („amenințare"); 6. *vrei să te duci!* („mirare"); 7. *vrei să te duci!* („indignare"). Între un cuvînt izolat și o propoziție nu există deosebiri în privința variantei accentului, „dacă starea sufletească este aceeași", se mai adaugă pe bună dreptate și se exemplifică: „întoarcerea lui doarme! (indignat), de pildă, este identică cu a lui *vrei să te duci!* (indignat), în sensul că mișcarea tonului se face la fel". Examinîndu-se astfel accentul și efectele lui stilistice mai întîi la un cuvînt izolat și apoi la o sintagmă caracterizat proporțională, ar fi fost în ordinea celei mai firești așteptări să putem urmări la același capitol efectele accentului asupra frazei. Este adevărat că la capitolul „frazei" din secțiunea „Fenomene sintactice" ni se arată, cu specială privire, formele exclamative și interogative ale frazei, susținute cu numeroase exemple din Creangă, Brătescu-Voinești și Caragiale (ordinea autorului); dar accentul, dezvoltîndu-se în intonație complexă după întinderea frazei punctate are puteri stilistice mai mari. Sînt unele fraze, în Creangă, cu conținutul nul, dacă le cercetăm obiectiv sintactic. Astfel, sfîrșitul *Poveștei lui Stan Pățitul* cuprinde un exemplu de sintaxă vacantă, pe care însă o umple de valoare expresivă numai complexitatea

intonației. Alte fraze, la același autor, spun fapte obișnuite de povestire, numai că glasul care le subliniază cu un dublu joc vocal de inocență și în același timp de intenție licențioasă le divulgă printre rînduri sensul adevărat, pe care autorul nu poate să-l exprime prin cuvinte. E vorba de arta echivocului dusă pînă la mari efecte în *Moș Nichifor Coțcarul* și în cîteva fragmente din *Amintiri* (Să se îngăduie referința : Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, 1943, unde chestiunea poate fi urmărită dincolo de simpla enunțare).

Factorul stilistic numit „simbolism fonetic“ semnifică valoarea expresivă a sunetelor. El poate fi recunoscut în „onomatopei“, care evocă printr-un grup fonic, în care fundamentul e un singur sunet, zgomote din lumea înconjurătoare („cucu, fîșîi, mîrîi, pleosc !, tic-tac !, buf !, lipa-lipa ș.a.“) ; dar se și disociază de acestea, fiindcă «sunetele pot avea valoare expresivă și din altă cauză. Între ele și înțelesul cuvintelor în care apar se stabilește, prin asociație de idei, o legătură strînsă, așa că prezența unor anumite sunete dă cuvîntului respectiv o nuanță semantică determinată (asemănătoare, evident, cu a cuvintelor în care le găsim regulat). Astfel *a* și *o*, mai ales accentuați, continuă d-l Iordan, pot trezi imaginea unui obiect mare sau depărtat, din pricină că numeroase cuvinte, aparținînd la tot felul de limbi și însemnînd „mare“, „departe“ etc. conțin aceste vocale ; rom. *mare*, ital. *grande*, frc. *grand*, rom. *(a) colo*, span. *aco*, *allá* ș.a. Dimpotrivă, *i* ne trimite la obiecte mici sau apropiate : rom. *mic*, ital. *piccolo*, fr. *petit*, rom. *aici*, ital. *qui*, fr. *(i) ci*, span. *aqui*, etc. Nu numai vocalele sînt expresive în acest chip». ...Dintre consoane, „lichida *l*, singură ori întovărășită de labiale, deșteaptă ideea de „moale“, „cîrpă“, ș.a. Cf. rom. *bleg*, *fleț*, *pleoștit*, *vlej* etc. Cealaltă lichidă, *r*, iarăși singură sau împreună cu alte sunete (de obicei tot labiale) exprimă, din contră, mișcarea repede, zgomotoasă a unui obiect, eventual obiectul însuși care se caracterizează printr-o astfel de mișcare : rom. *brambura*, *(a umbla cu) fofîrlica*, *zvîrlugă* ș.a.».

Simbolismul fonetic, mai înainte de a fi fost identificat și formulat de lingviști, fusese intuit de poeți,

adică de filologi. Poezia engleză și cea germană s-au dezvoltat prozodic în bună parte dintr-un vers aliterativ primordial. Și englezii îndeosebi au cultivat aliterația mai mult decît oricare alții, fiind de presupus că simboliștii francezi, care o adoptă ca procedeu frecvent, i-au imitat, dar dînd consistență împreună aceluiași factor stilistic. De aceea, de altfel, foneticiști ca Becq de Fouquières (*Traité général de versification française*, 1879) și Maurice Grammont (*Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, 1904), încrezîndu-se în instinctul poeților, au cercetat mai întîi această realitate lingvistică în sectorul versificației. Cîte un poet modern ca Mallarmé (*Divagations*, 1896), filolog notoriu și chiar lingvistic, regretă că „vorbirea nu poate să exprime obiectele, răspunzîndu-le în colorit sau în alură, prin vibrări, care există în instrumentul vocii" și, admițînd că unele cuvinte împlinesc într-o măsură oarecare acest deziderat estetic, își consemnează „decepția față de perversitatea care distribuie contradictor cuvintelor *jour* și *nuit* timbrul întunecat și timpul limpede". Dar nici el, deși s-ar părea altfel, nu neagă în principiu simbolismul fonetic ; dorindu-l în stare absolută, în care nu-l realizează nici o limbă, Mallarmé concepe versul în funcție de acest neajuns, ca un „complement superior", menit „să remunereze defectul limbilor". El propunea, cu alte cuvinte, poeților să desăvîrșească pe calea versificației expresivitatea limbii, să-i ridice adică în absolut semnificațiile fonetice. În fapt, unul dintre discipolii săi mai apropiați, Valéry, avea să devină și cel mai aliterativ poet francez. Aliterația și asonanța (specie vocalică a aceluiași fenomen, deși denumește și rima aproximativă) sînt așadar dezvoltări sau deveniri prozodice ale simbolismului fonetic.

Cu toate acestea, d-l Iorgu Iordan le subsumează factorului stilistic „Ritmuri". Ele au pentru d-sa rostul de a exprima numai simțul simetriei, cu care se naște omul și în care se oglindesc ordinea și armonia universală. E un punct de vedere, evident, îndreptățit. Ritmul simetrizează mișcarea, iar aliterația și asonanța, născîndu-se din distribuirea aceluiași sunet pe un spațiu lingvistic dat, pot fi privite și ca valori ritmice. Sînt

însă versurile (ca să ne referim la starea ritmică unanim perceptibilă) mai puțin ritmice, cînd nu sînt aliterate sau asonanțate ? Ritmul putînd fi ajutat de rimă, asonanță și aliterație, care îl sonorizează, e o valoare independentă, pe care adjuvantele lui, aceste procedee mai ales ale expresivității fonetice, nu-l pot crea. Lucrul apare indenegabil într-o frază, care, oricît de aliterată sau asonanțată, dacă lipsește jocul simetric al accentelor. acea frază nu are nici un caracter de ritmicitate. Și aceasta pare să însemneze că aliterația și asonanța nu se nasc din nevoia de a ne exprima ritmic și nici nu sînt generatoare de ritm, rămînînd, ceea ce sînt realitatea lor, cazuri de sistematizare a simbolismului fonetic. Dar ele apar și genuine în vorbirea populară. D-l Iorgu Iordan, oprindu-se numai la cazuri de aliterație, citează : *„bun și blînd“*, *„în lung și-n lat“*, *„praf și pulbere“*, *„val-vîrtej“* ; din O. Densusianu : „(a umbla) *frunza frăsinelui“*, *„a-i face felul“*, *„a face fețe-fețe“*, *„al paște păcatul“*, *„a purta ponosul“*, *„bun bucuros“*, *„viu nevătămat“* ; din A. Philippide : „de cînd *Adam-Babadam“* ; iar cazuri de asonanță (d-l Iorgu Iordan înțelege sub această denumire numai „rima rudimentară“, dar am amintit că însemnează de asemenea repetarea unei vocale expresive pe orice spațiu lingvistic, care nu e numaidecît în situația consacrată rimei) : *„sapa și lopata“*. *„ca Vodă prin lobodă“*, *„înalt și căscat“*. Este adevărat însă că asonanța propriu-zisă, adică repetarea unei vocale-simbol, tinde în cazurile genuine, intervenind și accentul tonic pe vocala repetată, să se transforme de la sine în asonanță-rimă rudimentară și, cînd se combină în același spațiu cu aliterația, să se preschimbe de-a binelea în rimă. Aceasta e situația citatelor din Creangă : asonanțe — *„mort-copt“*, *„mare foc și potop“*, *„nici o faptă fără plată“*, *„unde punea el mîna, punea și Dumnezeu mila“*, *„m-am pornit cu graba și m-am întîlnit cu zăbava“* etc. iar rime — *„nu-i Tanda, ci-i Manda“*, *„nu-i tei-belei, ci-i belei-tei ...de curmei“*, *„goană și prigoană“*, *„că-i laie, că-i bălaie“*, *„calea-valea“*, *„nitam, nisam“*, *„ca un leu-paraleu“* etc. De nenumărate ori, asonanța ca rimă aproximativă, în graiul popular, ni se dă însă, cum s-a putut vedea din cîteva citate, în com-

puse ritmice mai întinse; Creangă o cultivă astfel sau o folosește involuntar: *„Fă-mă, Doamne, val de tei Și m-aruncă între femei"*, *„unde pica nuca, pica din talpa iadului bucățica, și cînd a picat sacul, i-a picat și hîrcii capul"*, *„vița de vie tot învie, iar vița de boz tot rogoz"*, etc., etc. Toate basmele românești sînt pline de acest fel de a-și însufleți cînd și cînd proza. Citirea lor procură între altele plăcerea și interesul de a urmări apariția versului popular. E spectacolul însuși al nativității versului și, orice interes ar trezi în lingviști, noi le sîntem îndatorați că pe materialul studiat de ei putem întemeia afirmații de alt ordin. Astfel, după lectura capitolului rezervat „Ritmului", ipoteza noastră că versul popular s-a născut după și din proza basmelor (exprimată într-un studiu despre Creangă, în volumul citat) capătă prin cercetarea d-lui Iorgu Iordan consistența adevărului.

Trebuie să întrerupem însă șirul asociațiilor și concluziilor ce țin de critica literară, după cum trebuie să rezistăm ispitei filologice a celorlalte secțiuni și capitole din lucrarea d-lui Iorgu Iordan, ca să revenim la observația rămasă în suspensie. Era vorba, în privința „stilisticii", de modificarea punctului de vedere de la *Gramatica „greșelilor" la Stilistica limbii române*. În adevăr, fie numai comparația simplă dintre clasificarea construcțiilor stilistice din primul studiu și clasificarea din al doilea arată, pe lîngă adîncirea și creșterea în întindere a chestiunii, nu un mod mai științific de prezentare, dar unul mai lingvistic — cu siguranță sau, în orice caz, o voință exclusiv lingvistică de aparență. *Gramatica „greșelilor"* studia, la capitolul respectiv, mai cu seamă figurile de stil și cugetare, înțelese după sensul vechi din Quintilian; *Stilistica limbii române* studiază uzul tuturor excepțiilor gramaticale, de unde nevoia clasificării lor în legătură și cu diviziunile și subdiviziunile morfologice și sintactice ale gramaticii (a trebuit să renunțăm la examinarea, oricît de sumară, a acestor secțiuni și capitole, neavînd intenția unei recenzii). Fenomenul stilistic avea în prima cercetare „un caracter mai mult ori mai puțin personal", adică „o nuanță afectivă sau estetică", ceea ce îl menținea prin urmare sub

observația filologică; în cercetarea a doua, același fenomen, după Charles Bally (*Précis de stylistique*, 1905; *Traité de stylistique française*, 1909 etc.) pe care d-l Iorgu Iordan îl urmează, e prezentat, ca să devină obiect de observație exclusiv lingvistică, numai în conținutul lui afectiv. Într-un fel, punctul de vedere s-a restrîns, dar voința îngustării este de fapt voința specializării. Bally și alții, urmați deopotrivă de d-l Iorgu Iordan, au văzut posibilitatea de a se crea din stilistică o disciplină științifică autonomă: „stilistica lingvistică". Pentru aceasta, ei au disociat-o de „stilistica estetică". În vederea disocierii, d-l Iorgu Iordan, în esență, argumentează astfel: *stilistica estetică*, în artificiile folosite, manifestă voința „unor anumite efecte de ordin artistic" și are ca obiect propriu de cercetare „numai limba scrisă", în timp ce stilistica lingvistică se oprește la factorul afectiv al expresiilor, care apar la indefinit în vorbirea unei comunități de limbă și numai în acele scrieri care conțin „particularități stilistice venite din vorbirea curentă". Pozițiile și opozițiile sînt destul de clare.

Totuși, oricît de clare ar fi, e loc destul ca ele să coexiste pe un același spațiu, prin urmare să coincidă, să rămînă inseparabile. Dintre exemplele aduse chiar de autor, „majoritatea... sînt și produsul fanteziei noastre, nu numai al afectului: *zgîrie-brînză*, *brînză-n sticlă* etc. trezesc în mintea ascultătorului imaginea omului care, de teamă să nu mănînce mai mult decît îi permite avariația, de abia atinge (zgîrie!) brînza din farfurie sau o pune pur și simplu într-o sticlă (ca să... risipească mai puțin)". Autorul atrage astfel în discuție „figurile de stil", cu care „cuvintele expresive seamănă", dar le atrage numai ca posibilitate de a reveni asupra deosebirii fundamentale dintre limba artiștilor și limba subiectelor vorbitoare, precum și, în consecință, asupra îndreptățirii la existență a noii discipline lingvistice: „La cuvintele expresive din limba vorbită, discriminează autorul, nu intervine deloc voința omului, după cum este exclusă ideea de efect estetic și de altă natură. Totul se petrece în mod natural, fără nici un amestec al meșteșugului stilistic. Că ele impresionează pe ascultător, lucrul este perfect adevărat, dar nu ca

urmare a unei intenții speciale din partea subiectului vorbitor". Prin urmare intenția de a produce un anume efect separă categoric stilistica estetică de stilistica lingvistică. Dovadă indiscutabilă și definitivă este suma figurilor de stil, „care există și în limba de toate zilele" și care „nu mai sînt simțite astfel, din pricină că și-au pierdut caracterul figurat originar" ; „bun comun, transmis din generație în generație, ele s-au banalizat și au devenit material lingvistic obișnuit, fără nici o valoare stilistică specială" : *„coada măturii, piciorul scaunului, față de masă, căpățînă de zahăr"* etc.

Criticii literari, adică filologii, nu se pot opri cu toate acestea de la unele asociații și disociații în privința voinței artistice. Sînt în adevăr anumite opere ale unor autori moderni, care departe de a exprima prin artificii de limbă o voință de artă deliberată, nu o exprimă nici pe aceea, care este în definitiv tot voință, de artă spontană ; aceste opere ating, fără simualție, starea genuină de expresivitate a limbajului vorbit ; ele au ieșit din mișcarea de emergență a inconștientului, care în epoca modernă s-a semnalat în numeroase direcții și sub felurite aspecte, impunîndu-și pretutindeni dreptul la exprimarea necontrafăcută. De altfel, ca limbă, nici n-ar fi existat posibilitate de contrafacere, de îndată ce acești artiști ai inconștientului, străini de stilizarea în sens academic cît și de aceea în sens primitiv, se declară singuri mai mult transcriitori, decît scriitori. Ei transcriu devenirile conștiinței cu atîta fidelitate, că limba, rămînînd însă expresivă, li se dezarticulează pînă la anularea ideii de stil literar. E cazul, la noi, al d-nei Hortensia P.-Bengescu în romanul *Rădăcini*, iar dintre străini al lui James Joyce în *Ulysse* și al Hellenei Grace Carlisle în *Mother's Cry*, fără să se uite nici autogramele suprarealiștilor. Lor mai cu seamă, suprarealiștilor li se poate aplica observația lui Paul Valéry din *L'Amateur de poèmes*, făcută după o descriere a discontinuității și inconsistenței vieții interioare : „Incoerentă fără să pară, nulă pe neașteptate după cum este și spontană, gîndirea prin însăși natura ei e lipsită de stil". Se înțelege de la sine că „stil" însemnează aici intervenție academică, artificiu, voință stilistică. Scrierile acestea în

care se filmează inconştientul au în limbajul lor cel puţin aceeaşi savoare nativă a cuvîntului ca vorbire curentă, dacă nu mai multă. Sintagmele lor sînt vii, iar incorectitudinea expresivă. Lingviştii vor spune că pot fi luate în considerare ca şi operele care folosesc stilul „oral". Evident; şi aceasta nu numai că n-ar împiedica stilistica lingvistică să se constituie autonom, dar i-ar lărgi aria de observare. E adevărat: cade doar afirmaţia secundară că numai vorbirea uzuală şi scrierile de tip oral interesează noua disciplină.

Dar ajunşi la *arta involuntară*, este cel puţin tot atît de evident că aceeaşi idee clatină însăşi afirmaţia principală, după care ceea ce desparte stilistica lingvistică de stilistica estetică este intenţia acesteia sau voinţa de a produce un efect oarecare. Dacă disocierea a părut totuşi posibilă, lucrul se explică prin folosirea indistinctă a termenilor de „stilistică" şi „stil". Stilul e o încărcătură de energie afectivă, care se declară în expresivitatea cuvintelor; stilistica e aplicaţia intelectuală la expresivitate. Poate mai clar: stilistica e gramatica şi „gramaticalizarea" stilului. De gramatica stilului, ca şi de gramatica propriu-zisă, după cît se ştie, noua disciplină lingvistică se poate disocia; nu însă şi de „stil", de care, ca să se despartă, ar trebui să poată descompune, prin nu ştiu ce electroliză, însăşi natura acestui fenomen, în care energia afectivă e expresivitate şi expresivitatea — energie afectivă. Ştiinţa stilisticii lingvistice rămîne aşadar în funcţie directă de cunoaşterea reliefului expresiv al vorbirii sau scrierii; a-l ignora înseamnă ignorarea puterii psihice, care îl creează, şi deci anularea obiectului specialităţii. Cît despre autonomia disciplinei, „cuvîntul", după cum s-a văzut, interesează deopotrivă şi sub aceleaşi aspecte atît pe lingvişti cît şi pe filologi. E acesta un neajuns? Cu mijloacele specialităţii sale, cu o putere remarcabilă de a orîndui un material adunat ani de ani, cu o limpezime în expunere dintre cele mai plăcute, d-l Iorgu Iordan n-a fost cu nimic stînjenit în cercetarea sa, care are toate însuşirile studiilor ştiinţifice clasice, de interesul filologilor pentru aceleaşi chestiuni. Iar dacă lingviştii stilisticii refuză acestora colaborarea, după arătările întemeieto-

rului acestei științe (Bally : „stilistica se ocupă cu studiul mijloacelor de expresie ale vorbirii unei comunități lingvistice din punct de vedere al conținutului efectiv"), vor trebui să-și împartă specialitatea cu alții : respingînd pe filologi, cheamă pe psihologi, cu care altfel urmează să și-o dispute și cu ei.

II

Trecînd oricît de în grabă și mai mult pe lîngă decît prin *Stilistica limbii române* a d-lui Iorgu Iordan (v. *R.F.R.*, nr. 5, a.c.), am putut reține totuși, odată cu seriozitatea științifică a cercetării, hotărîrea autorului de a nu-și împărți cu nimeni specialitatea. Este adevărat că rezultatele totdeauna remarcabile la care ajunge d-l Iorgu Iordan, aplicînd limbii noastre vorbite metoda școalei elvețiene, au fost obținute nu numai de lingvist, ci în aceeași măsură și de filolog ; dar, teoretic, d-sa afirmă de repetate ori, cu privire la stilistică, putința și necesitatea despărțirii lingvisticii de filologie.

Lucrarea tot științifică, deși ușurată de încărcătura documentației, și tot a unui lingvist, care însă manifestă hotărîrea contrară de a-și lăsa obiectul cercetării să-i fie privit din specialități vecine, este *Filozofia cuvîntului* de d-l Al. Rosetti. Traducînd cu oarecare dezvoltări lucrarea mai veche *Le Mot. Esquisse d'une théorie générale* (1943), „prezenta versiune românească", înștiințează autorul însuși, „se adresează unui cerc mai larg de cititori decît ediția în limba franceză, întrucît problemele dezbătute aici ar putea interesa unele persoane dinafara cercului de specialiști". După cum se va vedea îndată, aceste probleme nu numai că pot interesa „unele persoane dinafara cercului de specialiști", dar au fost chiar dezbătute cu ajutorul multora dintre acestea.

Paragraful inițial, *Cuvîntul și gîndirea,* pune astfel în discuție raportul genetic de la cugetare la vorbire, de la vorbire la cugetare, paralelismul genetic ilustrat de Ernst Cassirer cu imaginea lui H. von Kleist că vorbirea, față de „roata spirituală" este „ca o a doua roată

care aleargă paralel cu cea dintîi, pe aceeaşi axă", dar şi părerea autorului nostru în favoarea anteritătii cugetării. Chestiunea atrage în discuţie mai întîi pe psihologi. Gîndirea provocînd cuvîntul care, o dată născut, are şi el puterea de a trezi gîndirea şi chiar de a o naşte, se examinează cu ajutorul lor corelaţia dintre vorbire şi cugetare. La întrebarea dacă aceste fenomene sînt concomitente sau precedente unul faţă de altul, d-l Rosetti, urmînd pe Binet, după care limbajul numai ajută procesul inconştient să devină stare limpede de conştiinţă, respinge ideea concomitenţei sau paralelismului genetic şi cu atît mai mult pe aceea că vorbirea ar putea fi, în vreo împrejurare, anterioară gîndirii.

La acelaşi paragraf, între altele, se recunoaşte limbajului tripla funcţiune de „a reprezenta" de „a semnifica" şi de „a sugera". Dacă însă a semnifica este o funcţiune intelectuală, iar a sugera — una afectivă, se înţelege mai puţin ce înseamnează în fond a reprezenta. Semnificaţia şi sugestia unui cuvînt absoarbe şi utilizează, fie succesiv, fie în acelaşi timp, mai toate elementele reprezentării [1], astfel că, pentru limpezimea structurii funcţionale a cuvîntului, e poate mai profitabil să se rămîie, după îndemnul lui Mallarmé („le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel" *Art.* şi *Op. cit.*) şi al lui Fr. Paulhan (*La double fonction du langage*, 1929), numai la ele. De altfel, însuşi d-l Rosetti, afirmînd într-un loc că „funcţia semnificativă şi simbolică („a semnifica" şi „a reprezenta" *n.n.*) a cuvîntului este fundamentală" şi apoi peste două pagini că „rolul fundamental al vorbirii este de a reprezenta", pare a contopi două din cele trei funcţiuni, arătate anterior ca distincte.

[1] De cele mai multe ori, în *Filosofia cuvîntului*, „reprezentării" i se zice „reprezentaţie". Termenul, aparţinînd psihologilor germani şi fiind sinonim cu acela de „imagină" folosit mai cu seamă de vechea psihologie franceză, arată totuşi, aşa cum se întrebuinţează aci, trecerea mai întîi prin fr. „représentation". Pentru limba noastră, cu o atît de pronunţată tendinţă antipletorică, „reprezentare" e mai ştiinţific decît „reprezentaţie", căruia, ca să nu paraziteze, i se dă din ce în ce mai mult un sens propriu.

Sînt în adevăr unele paragrafe, ca de ex. *Cuvîntul fonetic*[1], *Cuvîntul fonologic*, *Cuvîntul în frază* din capitolul I, *Analiza cuvîntului, Categorii de cuvinte* din capitolul II, *Comprehensiunea cuvîntului, Cuvîntul în grup* din capitolul V etc..., care par la prima vedere a interesa numai pe lingviști și a se sprijini pe contribuția lor exclusivă. Totuși cîte un rezultat al cercetării acestora n-a putut fi obținut decît dacă specialistul în problemele limbii va fi fost dublat de un psiholog. Ca să ne oprim un moment asupra uneia dintre ideile cele mai interesante, pe care le propun paragrafele menționate, să luăm concluzia că fraza nu este un total de cuvinte, care intră în diverse relații unele cu altele, ci o unitate inițială, care preexistă fiecărui cuvînt în parte : „La originea vorbirii nu găsim cuvîntul, ci fraza ; și la fel în limbajul copilului. Autonomia sau unitatea cuvîntului psihic este deci un fapt secundar ; cuvîntul provine dintr-o evoluție ; e precedat de frază, unitate psihică, de unde a ieșit cuvîntul. Fraza este elementul fundamental al vorbirii ; cuvîntul copilului constituie o intenție de frază. Fraza este mediul natural al cuvîntului și maniera sa de a se manifesta". În altă parte se revine asupra ideii : „Cuvîntul izolat există deci foarte puțin în conștiința noastră ; ceea ce regăsim într-însa sînt diverse grupuri care conțin cuvîntul. Astfel, situația cuvîntului în grup constituie un element fundamental pentru a determina sensul unui cuvînt. De aceea dicționarul unei limbi trebuie să dea

---

[1] În sprijinul inexistenței „cuvîntului fonetic" („cuvîntul nu poate fi delimitat în înșiruirea sunetelor din emisiunea limbii vorbite" sau „cuvîntul este dizolvat în emisiunea glasului vorbit") și în acord cu lingviști ca N. Trubetzkoy și James L. Barker, autorul aduce exemplul din scrisoarea unui francez semicult : *„tu man verra du chaud colat* = tu m'enverras du chocolat". Dar despărțirea, fie și arbitrară, pe unități fonetice arată că, la scriitorul în chestiune, ideea de „cuvînt fonetic" exista. De aceea, un argument poate mai valabil trebuie căutat în acele conștiințe și epoci în care ideea despărțirii cuvintelor în scris nu se ivise încă. Acesta e cazul celor dintîi documente de limbă scrisă, la orice popor. Ele propun felul neîntrerupt al scrierii, imagină fidelă a neîntreruptei emisiuni de sunete orale. La noi, textele maramureșene, zise rotacizante, se caracterizează grafic de asemenea prin ceea ce s-a numit *scriptio continua*. Este probabil dovada cea mai bună despre inexistența „cuvîntului fonetic".

ansamblul grupurilor în care fiecare cuvînt este intrebuințat". După arătările d-lui Al. Rosetti, afirmațiile acestea se verifică „în limbile indo-europene vechi, în care cuvîntul poate fi recunoscut numai în frază" (engl. *fire* însemnează cînd „un foc" — *a fire* sau „focul" — *the fire*, adică un substantiv, cînd „a da foc" — *to fire*, adică un verb). Putem adăuga de asemenea că verificarea e posibilă și în limbile mai puțin vechi. Astfel cazurile de omonimie, acele cuvinte vacante de sens cînd ni se dau izolate, capătă în orice limbă, oricît de nouă ar fi, semnificări felurite după felurimea sintagmelor care le conțin, fiind prin aceasta mult mai concludente (rom. *vie* — substantiv, *vie* — adjectiv, — *vie* — verb). Dar este cu totul evident că apariția în conștiința noastră mai întîi a frazei și mai tîrziu a cuvîntului, putînd fi observată în exemplele de limbă care o verifică, a fost intuită mai ales psihologic. Și fie că lingviștii au observat fenomenul în limbă și apoi l-au verificat psihologic, fie că mai întîi l-au intuit psihologic și numai apoi l-au verificat lingvistic, ei au trebuit, așadar, chiar în domeniul lor, să opereze și ca psihologi.

Voinței de specializare și autonomie a d-lui Iorgu Iordan, d-l Al. Rosetti îi opune voința de a-și sprijini concluziile pe cît mai felurite colaborări. E o remarcabilă diferență de comportare de la *Stilistica limbii române* la *Filozofia cuvîntului*, care, deși nici de o sută de pagini, întrunește un mare număr de autori de cea mai eteroclită formație (între aceștia, alături de Plato și Valéry, se rezervă un locșor chiar d-lui Ion Barbu al nostru). Lingviști propriu-ziși sau simpli filologi, printre care aflăm scriitori de imaginație, eseiști, psihologi și filozofi, sînt admiși, cu alte cuvinte, să observe, să lumineze fiecare de pe locul său complexa realitate a „cuvîntului" și să se pronunțe asupră-i. Și poate că nimic mai mult decît voința acestei largi colaborări nu explică într-un fel caracterul expozitiv al lucrării, pierderea autorului în grija aproape exclusivă de a expune precum și adăugirea importantei bibliografii finale, mai cuprinzătoare ca pagini decît multe din capitolele cărții. D-l Rosetti, spre deosebire de alți lingviști, lucrează în specialitate cu ușile și ferestrele deschise. Dar deschiderea cea mai largă dă,

bineînțeles, spre filologie. Ca să privim într-acolo, mai mult decît am privit pînă acum, ne vom lăsa conduși de o idee, pe care am întîlnit-o de mai multe ori în *Filozofia cuvîntului*. E vorba de acea natură curioasă a cuvîntului care spune sau prea puțin față de realitatea pe care o „semnifică", sau spune mai mult decît realitatea pe care o „sugerează". Ideea stă în legătură prin urmare cu dubla structură funcțională a limbajului.

În adevăr, cuvîntul spune prea puțin. În procesul lui de naștere, s-a recunoscut că există și „o cugetare fără imagini". Vorbirea, organizîndu-se în cadrul cugetării, e de la sine înțeles ca, din moment ce apare, ea nu exprimă întreg conținutul conștiinței noastre. Și chiar mai mult decît atît. Se întîmplă adesea oricăruia dintre noi să gîndească ceva cu toată limpezimea, dar să nu poată exprima ceea ce gîndește, deși cuvîntul căutat îi „umblă prin gură". E o dovadă categorică despre existența cugetării în afara cuvîntului. Dar fie că există independent de expresie, fie că numai o încadrează, „cugetarea e mai bogată decît vorbirea și vorbirea nu ajunge niciodată să redea cu preciziune toate nuanțele gîndirii". Invocînd autoritatea unor lingviști ca Ch. Bally, Albert Sechehaye, Herman Paul și alții, d-l Rosetti încheie : „Vorbirea este o operație a spiritului diferită de natura lucrurilor reale. Ea este o abstracție întrucît nu manifestează realitatea, ci o transpune. Vorbirea are deci un caracter general : bou, de exemplu, este abstract, în raport cu animalul real. Vorbirea nu poate reda exact realitatea ; ea nu este expresia adecvată a realității. Vorbirea este prin urmare arbitrară și inexactă". Că este așa, ne încredințează și dependența cuvîntului de grupul sintactic în care ni se dă. Am văzut în altă parte că fraza dă cuvîntului o anumită identitate și izolarea i-o nimicește sau în orice caz i-o subțiază, i-o cufundă în imprecizie. Dacă „situația cuvîntului în grup constituie un element fundamental pentru a-i determina sensul", atunci cuvîntul în sine e numai „o schemă" ; și dacă vorbirea, nemanifestînd realitatea, ci transpunînd-o în „semne lingvistice", este o abstracție a minții noastre, atunci putem crede că vorbirea însăși se dovedește „operație spirituală distinctă de

natura lucrurilor reale". Vorbind altfel, cuvîntul spune prea puțin despre realitatea pe care o semnifică.

Dar limbajul mai are un aspect, cu totul contrar, însă deopotrivă de important, deși d-l Rosetti nu stăruie asupra formulării lui teoretice în conexiune cu celălalt, pe care singur îl vede ca fundamental. E aspectul de bogăție și putere, care face ca un cuvînt, cînd sugerează, să spună mai mult decît realitatea la care se referă. Funcțiunea semnificării face cuvîntul convențional, abstract și îngust; funcțiunea sugestivă îi dă însă o viață particulară și concretă, mărindu-i considerabil „cîmpul semantic". Ca să urmăm pe Paulhan *(Op. cit.)*, cîte un cuvînt „care nu semnifică nimic foarte precis și care chiar nu se înțelege deloc (aceasta mai cu seamă în limba poeților, dar și în unele grupuri sociale *n.n.*) va putea sugera imagini și idei, va trezi impresii destul de vii, putînd ajunge cîteodată la deslănțuirea unor pasiuni primejdioase. Cuvîntul este punctul de plecare al visurilor, temeiul edificiilor mentale mai mult sau mai puțin bogate, mai mult sau mai puțin grandioase..., mai mult sau mai puțin solide și durabile. Cuvîntul poate, chiar nesemnificînd nimic, să sugereze mult, să îndemne spiritul să simtă, să gîndească, să acționeze după natura sa proprie; efectul lui se schimbă după spiritul în care cade. Fiecare își va construi edificiul după gustul și puterea sa". Cuvîntul sugestiv are puterea așadar de a fi creator de gîndire. Aceasta nu însemnează însă că el a încetat să mai fie „semn". De cele mai multe ori, în astfel de împrejurări, „semnul lingvistic" e numai greșit înțeles și greșala de înțelegere provoacă asociații nebănuite, prilej de invenție personală, fiind și lucrînd de aceea ca un excitant mental.

Lectura literară place tocmai prin sentimentul confuz al creației libere a fiecărui cititor, în marginea operei citite. S-ar putea spune chiar că cititorul cel mai pasionat nu este acela care înțelege exact ceea ce a exprimat scriitorul, ci acela care își urmărește propriile sale asociații, provocate inițial de cuvintele scriitorului. De aci vine și felul mai nou de a se concepe critica literară. Critica, în accepția comună, pleacă de la funcția de semn lingvistic a limbajului și crede în conținutul obiectiv al

operelor literare ; rostul ei este să clarifice pentru cititori acest conținut, comunicîndu-l încă o dată. Critica, în accepția ei mai justă, care nu va întîrzia să devină de asemenea comună, pleacă de la puterea de sugestie a cuvîntului, de la „cuvîntul creator de gîndire" și crede în conținutul subiectiv, variabil și multiplu (după mulțimea cititorilor și cu atît mai mult a criticilor) al operelor ; rostul ei este să propună cititorilor o interpretare personală, să aducă la creația ei creația scriitorilor comentați, constrîngîndu-i la cea mai interesantă colaborare.

Lăsînd însă la o parte concluziile de ordin literar, cuvîntul influențează în sens creator nu numai pe cine îl ascultă sau îl citește, ci în aceeași măsură și pe cel care îl spune sau îl scrie. Sînt oameni, care nu pot gîndi decît „tare", adică vorbind (ceva similar este și în obiceiul unor școlari de a învăța cu glas tare), după cum sînt scriitori, care, supunîndu-se cuvintelor, își găsesc „inspirația". Într-un caz ca și în celălalt, unul caz de sugestie, iar altul de autosugestie, cuvîntul conduce procesul creator. De aceea unii oratori sau scriitori nici nu știu ce vor spune sau vor scrie, mai înainte de a se urca la tribună sau de a se așeza la masa de lucru. Cei dintîi gîndesc cu limba, iar ceilalți — cu penița. Toate acestea înseamnează că, deși spunînd mai puțin decît ceea ce „semnifică", în realitate, cuvîntul, cu natura lui dublă, prin ceea ce „sugerează", poate spune totdeodată mai mult. La forța lui sugestivă s-au referit desigur lingviștii susținători ai ideii anteriorității vorbirii față de cugetare. Dar scriitorii, poeți și prozatori laolaltă, au căutat totdeauna să o și ilustreze, ajungînd la conștiința ei teoretică mai de curînd[1]. Astfel, chiar la noi, un Macedonski (*Noaptea de august*) exprimă aceeași suveranitate în versurile :

---

[1] Întrebat odată asupra substanței versurilor sale, din ce și le face, Mallarmé răspundea cu simplitate : „Din cuvinte !" ; iar altă dată recomanda tinerilor și informa că poetul „cedează cuvintelor inițiativa". El practica, după cum se știe, metoda de a scrie versuri pe *bouts rimés*.

. . . .

Și hotărînd că *tot ce este* nu e nimic decît cuvîntul,
Căci singur el mișcare sfîntă, în orice parte să-l trimeți,
Ființă dă oricînd *voinței*, schimbînd-o-n sori și în planeți
Sau peste tot fluidizînd-o în proteismul cugetării
Ce poartă timpul ca și locul în reversările mișcării
Și ce din ea destăinuiește colori și forme și simțiri,
Alcătuind chiar vecinicia prin neîncetatele-i clădiri.

Nici Vlahuță *(Cuvîntul)* n-a fost departe de motivul liric, deși, didactic și predicant, el vede numai beneficiul de artă și pragmatismul socialo-politic :

Ca-n basme-i a cuvîntului putere :
El lumi aevea-ți face din păreri
Și chip etern din umbra care piere
Și iarăși azi din ziua cea de ieri.

. . . .

Aprinde-n inimi ură și iubire,
Din moarte, de viață-i dătător
Și neamuri poate-mpinge la pieire
Cum poate-aduce mîntuirea lor.

Iar Dimitrie Anghel *(Imn)* li se adaugă :

Sub bolta cărei peșteri ați răsunat voi oare,
Ca după vremuri strînse, vers după vers, cu greu
În ganga unei strofe pe veci nemuritoare
Să răsunați prin gura ei harfa lui Orfeu !

Cuvinte, juvaere, ecouri depărtate
Al altor suferințe și bucurii — cuvinte,
Cu voi trăiesc trecutul și clipa care bate
Și viața care-ncepe dincolo de morminte.

Dintre străini, îndeosebi Edgar Poe *(The Power of Words)* ajunge la o imagine neuitată. Sub formă de dialog platonician, Oinos și Agathos, închipuiți ca spirite pure într-o ultimă existență, trec printre constelații, pe lîngă Pleiade, pe lîngă Orion, cunosc forme noi ale substanței cosmice arzînd în straturi solare triple și discută

despre originea astrelor; Oinos le privește ca semne ale Atotputerniciei, dar Agathos îi atrage atenția că Atotputernicul lucrează prin anumiți oameni („inteligențele îngerești") cu *puterea materială a cuvintelor*. „Această stea singuratică („wild star") — sînt trei secole de atunci —, eu însumi, șezînd, cu mîinile împreunate („clasped hands") și ochii înlăcrămați, la picioarele iubitei mele, am rostit-o („I spoke it into birth") în cîteva fraze de suferință", încheie Agathos [1].

Prozatorii sînt bineînțeles mai puțin metaforici. O eroină de roman a lui E. Lovinescu *(Bălăuca)*, femeie cu totul ușuratică, se comportă erotic fără nici o reținere; dar auzind întîmplător cît de aspru i se comentează purtarea, cuvîntul „cocotă", pronunțat de altcineva, îi complică neașteptat de dramatic conștiința. Tot astfel, în micile romane ale lui Arthur Schnitzler *(D-ra Elsa, A muri* ș.a.), eroinele reprezintă cazuri de intoxicație prin cuvinte (mai curînd de autointoxicație). Mai cunoscută însă, mai veche și deci mai tipică este o dramă de gelozie imaginată de Stendhal *(La Chartreuse de Parme)*: eroul nu se sperie atît de sentimentul de dragoste al femeii iubite pentru un altul, cît de cuvîntul, chiar eventual, „care va da un nume la ceea ce resimt unul pentru altul". Ca să ilustreze natura agentă a limbajului, lingviștii folosesc mai cu seamă intuiția filologică din Stendhal. Înșuși d-l Al. Rosetti o menționează după Brice Parain *(Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, 1942), cu toate că era foarte cunoscută de mai înainte; și cu ea își începe ultimul capitol: *Forța cuvîntului*. Căci, deși adevărat că d-sa propune ca fundamentală funcțiunea „semnificării", fiind cu aceasta dintre lingviștii care se declară pentru raportul genetic gîndire — limbaj și

[1] Motivul se regăsește oarecum în poezia *Israfeli* tot de Poe: un poet pămîntean contemplă Luceafărul și ascultă cîntecul de „bard nemuritor" care oprește din rotire înseși Pleiadele, „toate șapte". Dar Luceafărul este incapabil de fericirea muritorilor, în timp ce el, poetul pămîntean poate, cu o încordare a lirii, să arunce o notă, care s-ar „rostogoli în ceruri" pentru totdeauna, lîngă Israfel-nemuritorul. (Este într-un fel tema răsturnată din *Luceafărul* lui Eminescu. Cătălin se măsoară cu Hyperion).

pentru cuvîntul văzut îndeosebi ca mijloc intelectual, totuși rezervă și puterii de sugestie capitolul final (1. *Tabuul* — înlocuirea numelui unei ființe temute printr-o perifrază, la primitivi ; 2. *Metafora* — „teama de a atinge obiectul interzis“, dar „reuniunea a două cîmpuri semantice“ ; 3. *Limba misticilor* — „funcție primară a vorbirii“, care exprimă numai sentimente ; 4. *Cuvîntul care provoacă rîsul* — „comicul de cuvinte, ca și comicul de situație sau de caracter, este... cauzat de un cuvînt care a provocat în noi o neliniște, calmată imediat“).

Este văzut așadar în *cuvînt* și caracterul de „comprimat de energie“, cum ar arăta fie numai această expresie sugestivă, dar autorul *Filozofiei cuvîntului* rămîne pînă la urmă în partida intelectualistă a chestiunii. Convingerea că limbajul este mai ales un total de „semne“ lingvistice, de ordin abstract, comandă, chiar în capitolul rezervat „forței cuvîntului“, această frază trădătoare : „Puterea vorbirii provine din inteligență și din faptul că este o intelectualizare a acțiunilor“.

I

UMOR ETIMOLOGIC

Umorul etimologic, după cum se va vedea îndată, este o varietate, mai puțin răspîndită, a umorului grav, gen „pince-sans-rire“ ; dar, mai exact spus, e un umor involuntar. L-am cunoscut pentru întîia oară la un fecund scriitor popular, care, aflîndu-se în posesia cîtorva rădăcini fundamentale, nici vorbă, indo-europene, le identifica într-un număr considerabil de cuvinte românești, pe care, împotriva oricărei evidențe lingvistice, dar cu ceva fantezie și avînt, le înseila pe unul și același fir atît de subțire că de cele mai multe ori firul nu se mai vedea deloc. Nu știm ca scriitorul să-și fi așternut în scris năzbîtiile, la urma urmelor, plăcute, cu care a reușit să umple vreo două bune ceasuri, acum mulți ani. L-am ascultat fără nici o încercare de a stinge discuția într-un fel sau altul, cu sentimentul de a fi fost prins într-o cursă. În adevăr, primisem începutul discuției cu destulă neprevedere, fiindcă indoeuropenismul era încă pe vremea aceea cuvîntul de pe urmă și cel mai adînc al lingvisticii ; în al doilea rînd, pentru că, trebuie să mărturisesc, eu însumi eram foarte adesea ispitit de rădăcinile cuvintelor, simțind un fel de plăcere inexplicabilă în aceste exerciții de înot împotriva cursului apei ; și în sfîrșit, fusesem prins în cursă, fiindcă preocuparea etimologică mi se păruse totdeauna legitimă la un scriitor. Și, în adevăr, sînt destui scriitorii care își joacă vorbele pe sensuri nu numai laterale, ceea ce formează deprinderea de totdeauna a poeziei, dar chiar pe sensurile etimologice și proza, cîteodată, nu are decît de cîștigat de pe urma unei asemenea slăbiciuni supravegheate. Așa că, în nici un fel, cursa scriitorului-etimolog nu putea fi ocolită. Cînd am observat că slăbiciunea lui era cu totul nesupravegheată, avînd o cruntă pasiune pentru matricea indoeuropeană, de la care proza română nu are nimic

de aşteptat, era prea tîrziu : vizionarul se aprinsese în jocul a trei sau patru ipoteze lingvistice, cu ajutorul cărora unificase toată felurimea fonetică şi semantică a dicţionarului limbii noastre, ofilită astfel iremediabil ca de suflarea unui austru pustiitor. Dar indoeuropenistul triumfase ! Am alergat acasă, unde cîteva pagini dintr-un clasic m-au liniştit din nou : limba română era încă verde, zdravănă şi diversă, neatinsă de suflul secetos al indoeuropenistului.

De acest blînd maniac mi-a adus aminte broşura *Încercări etimologice* de... Ave Caesar. Domnul Ave Caesar, fost elev al profesorului Caloianu, după cum singur se mărturiseşte, are şi dînsul cîteva rădăcini sanscrite, cîteva „chei de îndrumare", pe care le dă în vileag spre a i se putea continua cercetările etimologice. Astfel, ca să luăm spre exemplu numai o „cheie", *Fa* este urmă sanscrită, care „dă cuvinte cu înţeles de nutriţie" ca „famulus" = = omul care e însărcinat cu privigherea hranei, *fames* = = foame, *femela* = fiinţă care naşte şi nutreşte, *femeie*, *familie*, *făină*". Umorul propriu-zis trebuie însă văzut în altă parte. Domnul Ave Caesar merge mai deseori în direcţia radicalelor latine, ceea ce însuşi pseudonimul lasă de la început să se înţeleagă. Limba română e doar fiica limbii latine ! Şi, prin urmare, numai o neatenţie a lingviştilor a făcut ca nenumărate cuvinte să fie date ca de origine nelatină. Domnul Ave Caesar ne-a sosit aşadar la timp. De unde vine vorba *argat*, pe care lingvişti ignoranţi au arătat-o de provenienţă bizantină ? E cuvînt, bineînţeles, „latin : două vorbe *aro-are* = a ara, *gero-ere* = a îndeplini, a face ; deci : *homo* + *arare* + *gerit* = omul care îndeplineşte lucrul de arătură. Evoluţia fonetică : prin elipsă *homo* a dispărut, rămînînd : *Ar(are)* + *ge(ri)t ;* prin apocopa lui are din partea I şi căderea silabei *ri* din a doua, s-a făcut *Arget ;* prin asimilarea lui *e* din silaba a II-a cu *a* din I-a, ne-a dat pe *Argat* = muncitor agricol şi, mai tîrziu, om de serviciu la conacul moşiei". Ce era deci mai simplu ! Trei cuvinte, fireşte latineşti, o elipsă, o apocopă, o cădere, o asimilare şi totul a fost gata. Nu este deloc exclus ca *hocus-pocus* să vină de la mirifica *apocopă* a domnului Ave Caesar ! La cel mai mic semn, făcut cu degetul

sau cu ochiul, apocopa vine şi salvează totul. Care e origina cuvîntului *Braşov!* Tot atît de simplu: cuvînt „latin: două radicale: *Bra-şov; Bra* din *braca* = un fel de pantaloni la popoarele nordice şi în orient, formaţi din doi saci prinşi alături; *şov* din *solva-are* = a dezlega, dezleg. Evoluţia fonetică e simplă: *Bra(ca)* + *so(l)vare;* (atenţiune! n.r.) prin apocopa lui *ca* şi pierderea lui *l*, a dat: *Braşovare;* prin apocopa lui *are* (gata! n.r.): Braşov = localitate unde se lucrează brăcinari (centuri şi pantaloni) care se dezleagă (primitiv); apoi braşovenii, manufacturi etc...". Orice s-ar spune, e instructiv şi e şi amuzant. Importanţa lucrării domnului Ave Caesar constă însă, mai cu seamă, în aceea că rectifică pe înaintaşii pripiţi ai etimologiei. Dînsul ştie bine că un oarecare Şăineanu a dat sumedenie de cuvinte româneşti ca provenind din turceşte şi îl emendează fără multă vorbă. De unde vine, bunăoară, *cercevea?* „Din latinul *circus-vicini* = deschidere rotundă spre vecin. Cuvîntul se găseşte şi în limba turcă (am spus că ştie! n.r.): *cercevé.* Dar de ce? Fiindcă turcii sub Mahomed al II-lea, cucerind în 1453 Constantinopolul, intrară în capitala imperiului roman de răsărit şi găsiră vorba gata făcută de către latini. Şi cum este cu *cercevé,* tot aşa este şi cu *Istambul* (din Constantinopol) şi altele". Cititorul găseşte pe fiecare pagină a lucrării domnului Ave Caesar asemenea petreceri filologice, adevărate chefuri, am putea zice, dacă li s-ar putea vedea nu numai ebrietatea lor, ci şi băutura. Dar etimologiile cele mai instructive, cu care vremea în nici un caz nu se pierde zadarnic, sînt acelea oarecum romanţate. Ca să scurtăm vorba, de unde vine *cheftea!* „Turcesc după unii, răspunde domnul Ave Caesar, şi totuşi nu-i! De demult ca şi acum, se aflau mulţi cîini hoinari prin ţinuturile noastre. La cine să afle românul vreo povaţă, cînd era la ananghie, dacă nu la spiţerul din colţul străzii, om cu carte, care mai de obicei era neamţ, în vremea aceea. Acesta îi spunea: — N-ai grija, eu dai puţin gift la d-ta (a se citi *ghift*). Numaidecît, omul ştiinţei aducea din bucătărie un pic de carne tocată făcută rotogol şi, frămîntînd-o ca un medicament, i-o da cumpărătorului: — Poftim, mai spunea farmacistul neamţ, dai carnea asta la cîine şi cum ma-

ninci, cum moare la el! Leacul fiind bun, se duce vorba din gură în gură. — Vrei să scapi de cîini, măi vecine? Du-te la jupîn Flax, spițerul din colțul străzii, să-ți dea puțin *chift*. Și chift azi, chift mîine, pînă ce se învață muierea să facă rotocoale de carne tocată, ca cele de la Flax, dar fără otravă, numite de atunci *cheftea, cheftele* și *chefteluțe*". Acest citat mai lung e de două ori binevenit. Întîi, fiindcă aduce în specialitate un spor apreciabil de cunoștințe; iar, în al doilea rînd, fiindcă este și un adăpost, pentru comentator, împotriva eventualei învinuiri că se amestecă într-o treabă care nu este a criticii literare. Citatul de mai sus însă dovedește că domnul Ave Caesar este nu numai un filolog eminent, dar și un scriitor plin de talent, care debutează într-un gen personal de literatură: e genul nou al etimologiilor romanțate, iar cît despre talent, vioiciunea dialogurilor, naturale și veridice, spune totul. Ce bine auzită și cît de exact înregistrată e vorba spițerului neamț din veacul al XVI-lea, cînd ni se spune că se petreceau aceste minunății! Așa că nu fără îndreptățire critica literară se poate opri la lucrarea domnului Ave Caesar. Cu toate acestea, vom mai spicui cîteva etimologii extrase din micul lor roman, pentru plăcerea unuia și altuia, care poate nu ține atît la literatură cît la etimologie. *Get-beget* vine, bineînțeles, din latinește. Dar de unde? «De la *gentis-bis-gentis* = cel mai puțin, scoborîtor din două generații; *Haleală*, presupus țigănesc, — din *halo-are* = = a răspîndi un duh, un miros („Ce mai haleală!" zice un rom, cînd îi miroase bine un fel de mîncare); *Oglinda* — din *oculi* + *ludice* = desfătarea ochiului; *Peșchir* — din *pellis* + *curat* = pînză de îngrijit pielea; *Răzmeriță* — din *res* + *mora* + *itum*; res = lucru, faptă; *morus, — a, — um* = nebun și nebunie; *itum*, participiul de la *eo* = mers, drum: adică: mers de faptă, nebunească». Cum a ajuns *Resmoraitum* la *răzmeriță*? Ce întrebare! Apocopa! Hocus-pocus-apocopus! Dar, în legătură cu originea cuvîntului *răzmeriță*, îmi amintesc a fi răsfoit cîndva dicționarul unui fost profesor de caligrafie și desen, care se numea chiar Răsmeriță. Îndrăgostit de originea latină a limbii noastre și a tuturor cuvintelor ei, autorul acelui dicționar, își deriva numele tot

din latinește, dar, spre deosebire de domnul Ave Maria (nu, Ave Caesar vreau să zic) din *res-militae*. Fantezia lui etimologică era în adevăr mai puțin complicată, mai săracă ; latiniza cu aceeași nestăpînită pasiune, dar mai fulgerător și, am zice, chiar mai convingător. Astfel, nu voi uita niciodată că *nătăflеț* era derivat în acel dicționar din *natus-flexus*. Cinste dar precursorului ! Prin el, s-a organizat cea dintîi replică latinizantă la dicționarul slavizant al lui Cihac. E drept că un răspuns oarecare încercase de mai înainte Hasdeu, cu teoria lui despre „circulația cuvintelor", dar cît de neîndemînatic și cu cită neștiință ! Nici ca tehnică a derivării, d-l Ave Caesar nu e fără predecesori. Contragerea unei întregi propoziții într-un cuvînt e cel mai vechi procedeu etimologic, pe care lingviștii îl cunosc de la poligraful Varro : *cura* din *quod cor urat ;* și procedeul s-a păstrat pînă tîrziu, în evul mediu, cînd cadanet era derivat din *caro data vermibus*. Putem venera așadar în d-l Ave Caesar atît calități personale, dintre cele mai fericite, cît și o veche tradiție care le autoriză.

II

ETIMOLOGII FANTEZISTE

Fantezia nu este condamnabilă din principiu nici în știință. Fantezia e intuiție și intuiția e ipoteză ; iar ipoteza e un vechi instrument de cunoaștere, pe care logicienii îl au de mult în inventarul lor metodologic. În lingvistică se lucrează pe temeiul cîtorva ipoteze fundamentale. Limba latină populară a fost pînă într-un timp o simplă intuiție, dacă se poate spune că intuiția a putut fi simplă, iar mai înainte de a fi fost intuiție fusese un moment de pură fantezie. Imaginația nu este așadar chiar nelegitimă cel puțin în știința limbii. Aceasta nu însemnează deloc că orice fantezie are destinul să devină afirmație științifică. Fiind adevărat că orice afirmație capitală a științei poate conține o fantezie inițială, nu e adevărat că orice fantezie poate conține embrionar o afirmație științifică.

Lingvistica, în sectorul ei etimologic, e plină de asemenea fantezii care, ajungînd pe drumul către adevăr numai pînă la stadiul de ipoteze, s-au veștejit în drum, fără să se fi mai înviorat vreodată. Numele lui Hasdeu se leagă, între altele, de cîte un cuvînt, asupra etimologiei căruia s-au întîlnit fără rezultat fanteziile multor lingviști. Așa este cuvîntul românesc *crăciun*, care lipsind din celelalte limbi neolatine, se găsește în unele limbi slave înconjurătoare (bulg. *kracun*, rut. *kerecunu*, slov. *kracun*), ca și în maghiară *(karacsony)*. Miklosich îl credea de aceea împrumutat de noi de la slavi, iar alții că ne-ar fi venit mai tîrziu de la unguri. Dar ambelor proveniențe, Densusianu le opunea faptul că românii au ținut de biserica Romei pînă în secolul al IX-lea, afirmație la care dacă se adaugă aceea a lingviștilor că toate noțiunile fundamentale creștine (*Dumnezeu*, *biserică*, *botez*, *cruce* etc.) ne-au venit din latinește, rezultă că daco-romanii n-au putut rămîne fără o noțiune creștină tot fundamentală, cum e Crăciunul, pînă la creștinarea și organizarea religioasă a slavilor și ungurilor. De altfel, provenienței slave, Jagic îi opunea din timp un argument lingvistic : nici o limbă slavă nu cuprinde vreo rădăcină de care să se poată lega cuvîntul românesc. Mai curînd este adevărat, așadar, că slavii l-au împrumutat de la daco-romani. Oricum, originea latină rămînînd singura inferabilă, lingviștii au început să propună unele etimologii, cele mai multe fanteziste. Hasdeu îl deriva din *crastinum* (mîine), Schuchard din *Christi jejunium* (postul lui Christ), Aron Densușianu din *creationem* (creațiune), iar O. Densusianu, înlăturînd ipotezele lui Hasdeu și Schuchardt ca imposibile foneticește și socotind pe a lui Aron Densușianu drept „cea mai probabilă“, deși nu lipsită nici aceasta de „dificultăți“, credea ferm în originea latină, fără a fi identificat-o. Abia mai tîrziu, Pericle Papahagi avea s-o descopere în *călătio-onis* (chemare, convocare). Forma dintîi daco-romană *caracione*, cu *l* rotacizat, explică astfel atît pe rut. *kerecunu* cît și pe ung. *karacsony*, ambele forme fiind obținute din românește foarte de timpuriu, după rotacizare, dar înainte de dispariția primului *a*, neaccentuat, din *călătionem*.

La noi, cele mai vechi etimologii fanteziste derivă pe arhaicul *capişte* (templu) din lat. *Capitolium* (autor, călugărul Mihail Moxalie) şi între altele, pe slav. *vorba* din lat. *verbum* (cronicarii şi chiar Dimitrie Cantemir). Dar nereţinerea imaginaţiei etimologice e de semnalat nu la primii noştri cărturari, ci la un adevărat savant în ştiinţa limbii, cum era B. P. Hasdeu. Ca şi pe înaintaşi, patriotismul ducea pe Hasdeu la unele afirmaţii lingvistice eronate, cu deosebirea numai că el, cu marea lui ştiinţă, nu se poate să nu-şi fi dat seama de erorile, pe care totuşi le făcea. Astfel e cel puţin cazul următor. Limba franceză, prin împrejurarea că revolta religioasă a albigensilor fusese extinderea occidentală a sectei dunărene cunoscută sub numele de bogomilism, s-a ales cu cuvîntul *bongre* (mai întîi „eretic" şi apoi „răufăcător") derivat din *bulgare*, adică de la numele de popor al bogomililor dunăreni. Cum însă bogomilismul a fost o mişcare nu curat bulgărească, ci româno-bulgară, Hasdeu credea sau vroia să creadă că, în aceeaşi împrejurare, *blach* (vlah-român) a dat limbii franceze pe arh. *bleche* (palid)! E cu neputinţă de închipuit că el n-ar fi cunoscut rudenia strînsă a acestui cuvînt francez cu germ. *bleich* şi engl. *bleach*, încît motivaţia afirmării lui trebuie căutată altundeva, în afara ştiinţei.

Dar, fiindcă vorbim de marele nostru lingvist, o etimologie foarte misterioasă, care l-a făcut să cheltuie multă imaginaţie, este cuvîntul românesc *Basarab*, atestat în documente ca *Băsărabă*. E, după cum se ştie, numele voievozilor Ţării Româneşti. S-a afirmat, de asemenea, că ar fi fost titlu nu numai de voievod muntean, dar şi denumirea unei caste locale, castă de mari dregători, din care se ridicase familia voievodală. Hasdeu însuşi susţinea aceasta, mai cu seamă cînd, candidînd pentru un loc de deputat al Craiovei, ca să-şi atragă simpatia reşedinţei foştilor „bani", îşi complica biografia cu o indicaţie nobiliară, care îl însuma acelei caste. Poate însă că nu e neinteresant să se ştie că există şi ţărani, cărora li se spune încă Băsărabă (am cunoscut unul, care aşa se numea), iar unei părţi de sat, între Rîmnic şi Focşani, poporul îi zice pînă azi Basarabi.

Titlu de voievod, de castă şi fie chiar nume de ţărani, deocamdată ne reţine etimologia lui obscură. Cel care a pus-o în discuţie a fost tot Hasdeu. El a găsit în *Histoire des Mongoles* (1834) a lui D'Ohsson un citat din cronicarul persan Fazel-Ullah-Raschid, care consemnase intrarea tătarilor în ţările române şi mai cu seamă lupta lor cu o oaste condusă de un *zrnbam* sau *zrnban*. Cum scrisoarea persană elimină unele vocale şi anumite consonante iniţiale, lingvistul a înţeles dintr-o dată că se află în faţa cuvîntului *Basarab*, care în rostire persană va fi fost *Bezerenbam* sau *Bezerenban*, adică româneşte *Básarab Banul*. Nu stăm acum să menţionăm toate ipotezele hasdiene privind compunerea cuvîntului. Ele sînt numeroase şi complicate, cu atît mai complicate cu cît savantul stăruie îndelung asupra acestei etimologii, atrăgînd în dezbatere cînd pe „arabi", care n-ar fi decît românii cu obrazul lor negricios, cînd titlul oriental de conducător *sara*, adus la noi de cumani şi cuprins între repetarea titlului românesc de Ban *(Ban-sara-ban)*.

Cu deosebiri neînsemnate, istorici ca Al. Xenopol, Gr. Tocilescu, D. Onciul şi N. Iorga au admis, de asemenea, identitatea dintre termenul persan şi cel românesc. Dar numai cu atît şi cu construcţiile lui Hasdeu, misterul etimologic rămînea nepătruns. Ne aflăm încă la etimonul latin *bassa ripa* („malul plat" sau „scund", se înţelege, al Dunării, deci malul stîng), etimon compus, cu mult înainte de a se afla la noi despre Fazel-Ullah-Raschid, de către profesorul G. Seulescu de la Iaşi, colaborator apropiat al lui Gh. Asachi. Basarabii erau în adevăr stăpînitorii „malului scund" al Dunării, dar nu e adevărat că numele le venea de la malul stăpînit. Fantezia, chiar a oamenilor de ştiinţă, n-a încetat de aceea să se exercite nici după cunoaşterea cronicii persane. Astfel, lingvistul Alexandru Philippide, cu ideea lui că românii apar în Balcani şi de acolo se trag la nordul Dunării, unde se aşază definitiv, credea că *Basarab* ar fi numele metatezat al localităţii balcanice *Bessa Para*. Era tot o fantezie, etimonul căutat rămînînd mereu misterios. Să mai amintim şi de editorul Müller al *Descrierii Moldovei* lui Cantemir, care cel dintîi derivase numele Basarabiei de la numele vechilor ei locuitori bessi?

Destul că s-a ivit nevoia ca după toate aceste ficționări să se reia spusele persanului (care, în treacăt fie zis, știind cîte știa despre noi și mai chemîndu-se și Ullah, n-ar fi de mirare să fi fost chiar un vlah vînturat de vremuri la curtea persană). Cel care va relua analiza textului său va fi un profesor și scriitor ieșean, Titus Hotnog, autor, menționat de critica noastră literară, al uneia dintre cele mai interesante nuvele românești, anume *Vrăbioiul alb*. Cunoscător de limbi orientale, Hotnog combate pe toți lingviștii și istoricii noștri, ajungînd la încheierea că *zrnbam* nu e *Berezenbam*, ci *Dezerenbam*, pentru ca pe acesta să-l tragă, pe bază și de argumentație istorică, din De-Severin-ban, scris după pronunția ungurească *De-seuren(seren)-bam* (v. pentru amănunte broșura *Cronica persană a lui Fazel-Ullach-Raschid*, 1934). Care este adevărul ? Cine să-l spună ! Așteptăm de atîta vreme ca unul dintre lingviștii mai noi să pună ceva lumină în chestiune, dar ei sînt toți oameni de știință și nu se bagă în controverse, care se hrănesc mai ales cu fantezie. Dacă însă s-ar găsi vreunul cine știe cînd, am vrea să-i sporim sentimentul victoriei, îngreunîndu-i sarcina cu încă o ipoteză. Horațiu, în *Oda* XVIII, Cartea 3, spune lui Bacchus *Bassareus*, nume grecesc de la *bassara-aris* (arată dicționarele, cu însemnarea „piele de vulpe“, pe care o purtau Bachantele). Dyonisos-Bacchus, după cum se știe, nu locuia alături de ceilalți zei pe Olymp, ci în Tracia, din care făcea parte vinuroasa Dacie. Horațiu îi zice Bassareus numai cînd e vorba despre aceste ținuturi, altfel spunîndu-i numele cunoscut. Cum, pe de altă parte numeroase popoare și conducători de popoare au adoptat ca nume proprii numele dat lor de popoare mai puternice (angli, gali, germani — cuvinte latine), nu e de gîndit dacă nu cumva Basarab și chiar documentarul *Băsărabă* ar fi provenind mai credibil din *Bassarev-Ban ?*

Cine însă dorește să cunoască un număr mai mare de fantezii etimologice, se poate referi la mărunțișurile filologice ale criticii textuale rabelaisiene. Stilul lui Rabelais, francez, dar patoizant, iar apoi anglo-germano-hispano-italo-latino-eleno-arabo-ebraizant, stil gîlgîitor și eteroclit, multimacaronic, cum nu se mai cunoaște altul,

a întins filologilor cea mai primejdioasă rețea de lațuri și curse lingvistice.

Trimișii lui Grandgousier, ajunși în fața regelui Picrochole, îi spune acestuia „Sire", iar Rabelais le ortografiază destul de bizar spunerea, scriind Cyre ; chiar autorului, un tovarăș de drum, în peregrinările lui prin gura cosmică a lui Pantagruel, îi spune tot Cyre. Lazăr Șăineanu lămurește această ciudată grafie ca fiind „conformă cu opiniile epocii asupra etimologiei" cuvîntului și dă referința Charles Bovelles, *De differentia vulgarium linguarum et Gallici sermonis varietate* : „Syre, Gallica dictio, originem graecam, habet, non latinam. Orta enim est a Graeca voce Kyrios, quae dominus est".

Credea Rabelais cu adevărat în etimologia lui Bovelles ? Șăineanu observă numai că grafia *Cyre* e conformă cu opiniile etimologice ale epocii. Rabelais împărtășea deci aceste opinii, deși afirmația lexicografului, luată strict, parcă n-ar mai cuprinde altceva în afară de ceea ce constată expres. Ar fi și greu să se presupună mai mult ; grafia *Cyre* pare mai curînd a stadiului ortografiei franceze decît a vreunei semnificații etimologice. În adevăr, incertitudinea ortografică de epocă, incertitudine care va dura încă un secol, e notorie. Rabelais scria *y* în loc de *i* (*icelluy, ayde, foy, foye, roy* etc.) și *c* sau *sc* în loc de *s* precum și invers *s* în loc de *c* (*cinge, scavoir, asceurance, scelon, simeterre, sicle* etc.). Scriitorul nu se conforma în cazul dat opiniilor etimologice ale epocii, împărtășindu-le, ci scria numai într-o ortografie nefixată încă, ceea ce face grafia *Cyre* să coincidă cu etimologia propusă de Bovelles. Că *Sire* derivă din *Kyrios* sau *Cyrus* este prin urmare o fantezie ; iar că Rabelais credea în această derivare e poate altă fantezie.

Cu toate acestea, sînt cîteva cazuri cînd scriitorul se lasă de-a binelea în ispita etimologică. În *Prologul* de la *Tiers Livre*, văzînd pe francezi cum unii lucrează la fortificații, iar alții resping în lupte pe dușmani, „le tout en police tant belle, en ordonance si mirifique et à profit tant evident pour l'advenir", scriitorul e gata să creadă „que guerre soit en latin dicte belle non par antiphrase, ains comme ont cuydé certains rapetasseur de vieilles ferrailles latines, parce qu'en guerre, guetes de beaulté

ne voyoient, mais absolument et simplement, par raison qu'en guerre aparoisse toute espece de bien et beau soit, decelée toute espèce de mal et de laidure. Qu'ainsi soit, le Roy saige et pacific Salomon n'a sceu mieulx nous repraesenter la perfection indicible de la sapience divine, que la comparant à l'ordonance d'une armée en camp".

Ca autor al antifrazei *bellus-bellum*, criticul rabelaisian Plattard indică pe Priscian, care se întrebase, încă din sec. VI : „Bellum unde derivatur ?" și își răspunsese : „Ab eo quod bonum, bellum diminutivus est ; *per antiphrasim*, hoc est per contraditionem, pro malo bellum dicitur". Rebalais, numindu-l pe Priscian cu asprime, „rapetasseur de vieilles ferrailes latines", credea, după cum se văzu, că nu e vorba de nici o antifrază, ci numai de ideea de bine și frumos, care, chiar sub aspectul contrar de rău și urît, apare prin război. Supărarea lui Rabelais pe Priscian arată așadar diferența minimă de opinie ca în timp ce, pentru unul, războiul e frumos, pentru celălalt este urît ; dar amîndoi se înțeleg foarte bine asupra etimologiei cuvîntului : *bellum* (război) vine de la *bellus* (frumos). De altfel, nici pînă azi filologii n-au găsit cuvîntului *bellum* o etimologie proprie, deosebită de a lui *bellus*, rămînînd să tragă, după cum vom vedea îndată, noi concluzii din identitatea fonetică a rădăcinilor.

Dar mai întîi, fiind vorba de fantezie, să vedem unde ne-ar duce ea, în legătură cu etimologia lui *bellus*, bine cunoscută lingviștilor. *Bellus* e diminutivul lui *bonus*, mijlocit prin *benlus*. Că *o* a putut să se schimbe în *e*, aceasta se vede din *bene*. Lingviștii au dovedit că *bonus* într-o formă anterioară era *dbonus*, iar în forma lui primară — *dvonus*. Trecerea lui *o* în *e* s-a petrecut mai înainte ca grupul consonantic *dv* să se fi prefăcut în *db* și atunci, din forma transitorie *dvenus*, romanii au putut scoate numele zeiței Venus. E de notat că în latinește, *venus-eris* însemnează, nu numai farmec sau bucurie, dar și frumusețe, sens pe care, primitiv, îl avem în *bonus*, iar disociat în diminutivul de mai tîrziu al acestuia, *benlus-bellus*. Dar indo-europenii pîndesc toate potecile etimologiei ! Ei susțin, din nenorocire, că numele zeiței Venus vine din radicalul sanscrit *van*, care însemnează „a iubi". E mai simplu, deși tot de nedovedit, dacă nu

mai mult. De aceea putem continua să credem, fie și în pură gratuitate, alterarea și prefacerea în nume de zeitate a lui *bonus*, care originar avea înțelesul dublu de „bun“ și „frumos“, cu atît mai mult, cu cît zeița Venus, înainte de a fi identificată cu Afrodita, căreia i-a dat numele pentru romani, și i-a luat în schimb atributele amoroase, fusese multă vreme o zeitate secundară, din aceeași categorie cu Pomona, Flora, Feronia etc., simbolizînd mai cu seamă primăvara. Dacă zeița își trage numele din sanscritul *van*, cum nu e nici o îndoială, întrebarea cea mai firească este totuși pentru ce Venus n-a fost de la început o divinitate exclusivă a iubirii omenești, așa cum a devenit numai după contopirea cu Afrodita ?

Să revenim însă la *bellum* (război), de la care ne-am cam îndepărtat Așadar *bonus*, devenit *bellus*, s-a întîlnit foneticește cu *bellum*. Întîlnirea dintre aceste două cuvinte n-a rămas fără urmări. Din confuzia posibilă, care a fost un fel de luptă, *bellus* a ieșit oarecum debilitat. În orice caz, continuînd să fie al limbii vorbite de popor, scriitorii i-au preferat pe *formosus*, acesta tot popular, dar mai ales pe livrescul *pulcher* : ideea de frumusețe a fost nevoită în limba latină să se sprijine pe alți termeni, cînd cuvîntul mai vechi și popular a început să piardă din vitalitate. Dar, atunci, lucru foarte curios ! Deși *bellum* (război), are în latinește o mai mare vitalitate decît *bellus* (frumos), totuși, cînd cuvintele latine au dobîndit cu timpul înfățișări neolatine, nu *bellum* a avut destinul mai lung și deci mai sănătos, ci devitalizatul *bellus* (it. *bello* și fr. *bel*, *belle*). Este adevărat că numai limbile neolatine centrale au forma derivată din *bellus*, în timp ce limbile neolatine mărginașe au, pentru ideea de frumos, forme derivate din *formosus* (span. *hermoso* și rom. *frumos*) ; dar *bellum* fără să treacă în altă limbă moare o dată cu limba latină scrisă. Posteritatea lui neolatină fiind exclusiv neologistică (*belicos*, belicist, beligerant ; la Heliade al nostru, în *Fingal*, *belator*).

Lingviștii explică acest foarte ciudat deces prin întîlnirea din nou a lui *bellum* (război) cu *bellus* (frumos), cu care ar fi fost confundat, dacă francezii și italienii ar fi continuat să folosească pentru ideea de război un ter-

men prea asemănător cu *bello, bel-belle*. Aceasta înseamnează că la prima întîlnire, din latinește, *bellum* a devitalizat pe *bellus*, iar la a doua, din italienește și franțuzește, devitalizatul *bellus* a ucis pur și simplu pe voinicul *bellum*; de aceea se afirmă mai departe că francezii și italienii au trebuit să adopte pentru ideea de război cuvîntul vechi germanic *werra* (germ. arh. *war*, engl. *war*, fr. *guerre*, it. *guerra*). Este aceasta o explicație suficientă, cum pare, a faptului că *bellum* nu e reprezentat de nici o formă congeneră, în italiană și în franceză? Dacă ne referim la span. *hermoso*, ar fi trebuit ca în limba spaniolă, unde întîlnirea din nou a lui *bellum* cu *bellus* nu s-a mai putut întîmpla, să se fi întrebuințat pentru „război" o formă derivată din latinește, iar nu forma derivată tot din germanicul *werra*... De asemenea, limba română nu cunoaște pe *bellus*, avînd pe „frumos" și totuși *bellum*, fără a mai avea de dat vreo luptă de omonimie, în care să moară eroic, moare oarecum sedentar, de bătrînețe sau mai curînd de anemie pernicioasă sau cine știe de ce alt accident neîntrevăzut încă, dar moare înainte de constituirea limbii noastre, în care slavul „război" a găsit locul neocupat. De ce *bellum*, sucombat în omonimia lui cu *bellus* în limbile neolatine centrale, n-a supraviețuit în spaniolă și în română, unde nici o vitejie omonimică nu s-a putut ridica împotriva destinului său? E de presupus că moartea i-a venit înainte de constituirea tuturor limbilor neolatine și că, dacă e adevărat că în latinește era un cuvînt plin de vitalitate, moartea i-a venit prin accident. Rezultă dar că explicația dată, reluînd în altfel fonetismul identic dintre *bellum* și *bellus*, aflîndu-se deci încă la antifraza lui Priscian, este cel puțin tot atît de fantezistă cît și etimologiile propuse de Bovelles pentru *Cyre* și de Priscian pentru *bellum*, dintre care Rabelais, ca să ne întoarcem iarăși la el, credea numai în cea de a doua.

Dar nu era singura în care credea. În cap. X din *Gargantua*, vorbind despre virtuțile magice ale cocoșilor albi, care sperie pînă și leii, scriitorul afirmă: „Ce est la cause pourquoy Galli (ce sont les Francoys, ainsi appelez parce que blanc sont naturellement comme laict que les Grecz nomme *Gala*) voluntiers portent plumes blanche sus leurs

bonnetz ; car par nature ils sont joyeus, candides, gratieux et bien aimez, et pour leur symbole et enseigne ont la fleur plus que nulle aultre blanche : c'est le lys". Lazăr Şăineanu găseşte izvorul acestei etimologii în *Illustrations des Gaules* de Jean le Maire : „en l'etymologie grecque, ce noble terme *Gallus* signifie blanc comme lait". Ca şi derivarea lui *Cyre* din *Kyrios*, derivarea lui *Gallus* din grec. *gala* (lapte) este fantezistă. Dacă însă *Cyre* putea să acopere cu efectul lui ortografic pe lat. senior, din care ieşise, *Gallus* ar fi trebuit parcă să-şi declare singur etimologia scriitorului mai cu seamă latinizant care era Rabelais, cu atît mai mult, cu cît scriitorul, vorbind de penele albe de cocoş, cu care obişnuiau să se împodobească strămoşii francezilor şi din cauza cărora romanii le-au şi zis Galli (cocoşi), trecuse astfel chiar pe lîngă adevărata origine a cuvîntului. Să se observe însă că Rabelais în nici unul din cazurile etimologice menţionate nu este el însuşi autorul etimologiilor, pe care numai le transcria. Este sigur că originea cuvintelor nu era pentru el o preocupare activă. Adoptînd cele cîteva propuneri gramaticeşti, se prea poate să fie vorba doar de obişnuita mişcare la erudiţie a prozei sale, dacă nu cumva, mai sigur, e la mijloc chiar unul din multiplele aspecte ale satirei.

Un erudit al timpului, fără nici un umor şi pe care umorul lui Rabelais îl şi mîniase de altfel, pînă într-atît că îl poreclise Rabienus era ciceronianul Scaliger ; şi e menţionabil aici nu numai ca adversar al lui Rabelais, dar şi ca autor al celei mai anarhice etimologii din cîte se cunosc. Compunînd un elogiu canonic în slava apărătorilor Vienei (*Julii Caesaris Scaligeri Epitaphium eorum qui ad Viennam pro libertate christiana bello turcico ceciderunt*, 1542), el face din germani neamul primogenit al pămîntului. Copiii acestui neam au fost numiţi *man* (oameni), iar de la ei numele a trecut la romani, care „eosdem quoque Manios dixerunt". Dar germanii n-au dat romanilor numai acest cuvînt : „Romanis ipsis vos hac in parte vel loquendi leges, vel saltem principia atque elementa tradistis". Cucerind lumea întreagă, au dus cu ei cuvîntul *man* pînă în Asia, unde îl atestă numiri ca Doloman, Turcoman, Dragoman, Talasman, Vartoman şi

Soleiman. „Ubi facessant Grammaticorum nugae“ este în susținerea că „Germanus Romanorum fuit vox“, fiindcă *ger* ar însemna „întreg“, „necorupt“. Numai că nu e adevărat : „Nos, qui neque Hybridae, neque instititii essemus, sed germini, Romanis nomen nostrum dedimus, quo nos appellarent quod eramus“. Ca să răstoarne etimologia firească din germo-minis, care îi sta la îndemînă, Scaliger fabulează o sofisticărie enormă, în stilul cel mai aprins, pe care nu-l dovedesc nici canoanele ciceroniene ale elocvenței. Dar, mai presus de orice, fantezia lui e fără farmec ; în timp ce etimologiile altora, deși imaginate tot arbitrar, au puterea de a ne lăsa visători în marginea cuvintelor, creînd astfel starea de reverie filologică.

O dată cu concepția de viață, expresă sau implicită, poezia propune și un stadiu al limbii. Poeții, în sensibilitatea lor verbală, sînt filologi activi, iar critica dacă tinde în adevăr să le interpreteze „mesajul", se vede adusă mai întîi la examinarea materialului filologic. Poet mare să nu fi actualizat o virtualitate a limbii, din cîte geniul ei conține embrionar, nu se cunoaște de la Virgiliu pînă la Maiakovski și mai încoace.

Eminescu face parte din seria, ca să zicem așa, fără serie a acestora. El este cel mai mare poet postromantic al lumii și dacă lumea, nu toată lumea îi înțelege limba, aceasta nu schimbă nimic din situația lui unică. El și-a pus cititorii în fața unei opere, care, avînd în sine un centru determinabil și o rotunzime generată de legi interne, li se comunică prin imagini verbale de o indefectibilă coerență, imagini care „răsar" și „apun" ca să reapară, pe același spațiu liric, cu mișcări de „rotire și cădere", după mecanica fără greș a corpurilor cerești. Replică de apă a cerului înstelat, această operă este chiar documentul teoriei reflectării în artă, la scară cosmică.

Vocabularul eminescian, primind culoarea nucleului solar în jurul căruia gravitează, are puterea de a ne conduce în alcătuirea intimă a poetului. Notîndu-se simplu cuvintele-substantive (pînă la litera *L* inclusiv), dar notîndu-le numai pe cele frecvente [1] în chip remarcabil, obținem tabloul : *adînc, adevăr, amar, amor, an, apă, argint, aur ; braț, buză ; cal, cale, cap, cărare, cer, cînt, cîntare, cîntec, codru, cuvînt ; demon, dor, drum, durere ; farmec, fată, fecioară, femeie, fereastră, foc, frunte ;*

---

[1] Frecvența se poate stabili după fișele *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu*, aflate la Inst. de Lingv. din București, al Academiei R.P.R. (apărut ulterior, la Editura Academiei, în 1968 — n. ed.).

geană, gînd, gîndire, glas, glorie, grijă; haină, haos; inimă; înger, întunecime, întuneric, înțeles; joc; lac, lacrimă, lature, lege, limbă, liniște, liră, luceafăr, lume, lumină, lună.

E de la sine înțeles că trecînd peste semnificația lor mai adîncă, am putea zice prea bine că deosebirea față de vocabularul altor poeți este destul de neaparentă. Abia dacă *adînc, amar, cap, demon, frunte, geniu, gînd, gîndire, haos, întunecime, lume* (acesta revenind de 166 de ori, cu sensurile : *univers, existență, omenire, societate popor, mulțime*) dau ideea, după care ele n-ar fi de găsit cu aceeași frecvență în limba lui Alecsandri-arcadianul, a lui Macedonski-d'annunzianul, a lui Coșbuc-bucolicul festiv, a lui Goga-cîntărețul clăcașilor sau a prometeicului Arghezi. Și e de ajuns ca să se poată afirma că istoria poeziei, în cuprinsul fiecărei limbi, e o succesiune de valuri (cîteodată adevărate talazuri) lexicale, care se produc, se gonesc și se resorb întocmai ca valurile mereu noi pe fața unei mări vechi.

Dar frecvența cuvintelor, ca să vedem cu totul limpede unde conduce, are nevoie de sprijinul specificității. Căci *a fi, a avea, a face* (nemaivorbind de instrumente gramaticale ca *unde, cum, de, peste, către* etc., etc.), deși cu un indice statistic incomparabil mai mare decît *a gîndi, a visa, a adormi,* nu au la Eminescu nici adiere din valoarea de sugestie a acestora. Încît, vrînd să ajungem prin cuvinte la miezul lirismului eminescian, să ne lăsăm în voia acelora și specifice ca valoare și remarcabile ca frecvență.

Reducîndu-le dar volumul la scara cea mai practică, extragem următoarele puține cuvinte, pe care le împerechem cu antonimele corespunzătoare, adăugîndu-le și unora și altora în parentez, indicele de frecvență. Astfel :

seară (16) — *dimineață* (3)
noapte (101) — *zi* (56)
lună (79) — *soare* (30)
nor, umbră (100 + 37) — *senin* (21)
întuneric, întunecime (13 + 2) — *lumină* (54).

Compararea cifrelor frecvenței (proporțional aceleiași chiar în paralela familiilor de cuvinte, adică a structurilor derivative, și neschimbate de asemenea pe grupe de sen-

suri identice sau apropiate, adică pe structuri sinonimice — analogice, situația nefiind alta nici în privința organizării acordurilor, adică a structurilor muzicale, pe vers, strofă şi poem — cum nu avem acum posibilitatea să arătăm) induce mintea cititorului dacă nu la ațipirea conştiinței individuale, oricum la aspectul nocturn al existenței.

Numai perechea ultimă *(întuneric-lumină)* pare a se împotrivi sugestiei celorlalte. Dar e simplă aparență. La Eminescu, *lumină* are de mult mai puține ori sensul de strălucire diurnă, fiind folosit mai totdeauna în referire la sorginte luminoase în obscuritate *(lumînare, faclă, stea, luceafăr, lună)*, iar calificativele, care o însoțesc familiar (lumină, *moale, dulce, blîndă, lină*) toate îi sînt puse cu rost de abajururi, mijloace clare de diminuarea intensității. De la cuvîntul izolat pînă la structurile lexicale cele mai felurite, vocabularul lui Eminescu sugerează conduita retragerii din lumina crudă, a întunecării și solitudinii meditative. Lista antonimică propusă, deși neînsemnată numericeşte, prin convergența în sens nocturn a indicelor, exprimă culoarea percepției poetice.

Şi în adevăr, după studii cît de aprofundate și felurite ca metode de cercetare, Eminescu rămîne un mare poet al nopții ca Novalis, cu care împarte și simbolul „florii albastre", ca Hölderlin, cu care aspiră și la sinteza omului modern cu antichitatea elină, și ca mulți alți romantici, cu care se acordă în aceeași mișcare retractilă. Nici multiplicarea, fie direct asociativă fie metaforică a retragerii din lumină în retragere din societatea timpului, din viața practică, din conștiința de sine, și chiar din categoria existenței, nu-l separă de estetica epocii. Poetul romantic neagă : e gestul după care îl identificăm. Ajutat de cîte un filozof idealist, frate bun cu toți romanticii, el neagă în cele din urmă realitatea obiectivă, poezia devenindu-i un cîntec al caducității universale.

Dar n-a vorbit de ajuns critica veche despre toate acestea ? Şi nu conține vocabularul lui Eminescu decît indicații tanatologice ? Statistica frecvențelor poate fi din nou interesantă. Astfel cuvîntul *moarte* revine în opera lui lirică de 67 de ori, în timp ce *viață* e folosit de 137 de ori. Este adevărat că în indicele al doilea tre-

buie făcută o reducere apreciabilă, fiindcă adesea *viață* ține de sintagme sau contexte sinonimice cu *moarte* („lipsă de viață", „fără viață" etc.) ceea ce sporește indicele acestuia, iar în al doilea rînd cuvîntul se întrebuințează tot atît de adesea metaforic, ceea ce îi reduce încă o dată indicele propriu. Scăderea însă nu-i scoboară frecvența sub cea arătată de antonimul-pereche, încît urmează ca și cuvîntul *viață*, potrivit procedării de pînă acum, să fie considerat în semnificația lui cel puțin egală cu a antonimului *moarte*.

Sugestia dezvoltată de noul cuvînt merge în direcție opusă față de indicațiile romantismului individualist. Disocierii de lume i se opune ca o „negație a negației" asocierea, participarea și entuziasmul. Cu ce se asociază Eminescu? la ce participă? și ce îl entuziasmează? Cuvinte de mare frecvență și tot specifice, ca și vocabularul caducității și al extincției, sînt *veac* (57), *veșnicie* (10 fără *eternitate*), *codru* (66), *pădure* (33), *lac* (15), *apă* (52), *mare* (57, fără *ocean*), stea (80 fără *astru*), *luceafăr* (21), *lună* (79, cuvînt sugestiv în sens și nocturn și etern).

Cu ele trecem în ordinea efermă a vieții, comentată cu exces, la ordinea eternă, plan al sumelor existenței. Tristeții individualiste, neagră algebră a tuturor negațiilor romantice, îi răspunde codrul etern „Ce mi-i vremea, cînd de veacuri / stele-mi scînteie pe lacuri, / Că de-i vremea rea sau bună, / Vîntu-mi bate, frunza-mi sună; / Și de-i vremea bună, rea, / Mie-mi curge Dunărea. / Numai omu-i schimbător, / Pe pămînt rătăcitor, / Iar noi locului ne ținem, / Cum am fost așa rămînem : / Marea și cu rîurile, / lumea cu pustiurile, / luna și cu soarele, / Codrul cu isvoarele". Versurile cumulează, după cum se observă dintr-o dată, chiar cuvintele discutate și le declară semnificația, pe care o au în opera întreagă.

Altundeva, același codru, văzut ca sumă a regnului vegetal, e înconjurat de spețe de flori și nu de specimene („Neamuri mii îi cresc sub poale") și priveghează de asemenea animalele pădurii și celelalte viețăți mai mărunte tot ca spețe : („Lună, Soare și Luceferi / El le poartă-n al lui herb, / Împrejuru-i are dame / Și curteni din neamul *Cerb*. / Crainici, iepurii cei repezi / Purtători îi

sînt de vești, / Filomele-i țin orchestrul / Și izvoare spun povești /. Peste flori ce cresc în umbră, / Lîngă ape pe potici, / Vezi bejănii de albine, / Armii grele de furnici...“ Individul își pierde conturul și deci izolarea în existența-sumă a regnurilor și a spețelor, care, dimpreună cu astrele niciodată absente, afirmă eternitatea vieții. Ne aflăm nu în singurătatea individuală ci în societatea formelor colective ale existenței. Tonusul vital e altul și alta culoarea percepției poetice. Nici un cuvînt nu mai tînguie, toate proclamă asocierea, participarea și entuziasmul. Mai este poezia naturii simplă descripție, oricît de magistrală sau numai cadru pitoresc de refugiu pentru giugiuliri erotice ? Dincolo de aceste aspecte, cu care ne-a cam obosit critica veche, dăm de bucuria însumării, de adeziunea efemeridei omenești la plenitudinea vieții în tipuri eterne [1].

O altă serie de frecvențe lexicale orientează atenția în aceeași direcție. E vorba de cuvintele care numesc aspecte ale artelor : *marmură* (27, fără *piatră, statuie, sculptor*), *muzică, cînt, cîntare, cîntec* (69, fără *simfonie, armonie*), *poezie, vers* (17 fără *poet, poem, ritm, limbă*), termenii de pictură fiind mai puțin notabili. Vocabularul artelor presară lirismul eminescian cu posibilități de eternitate. Condiția efemeră a poetului tinde neîncetat la convertirea în „marmură de Paros“ sau în „vers adonic“. Semnificația noului tablou de frecvențe constă în anularea, printr-o nouă „negație a negației“, a labilității vieții individuale. Ca și viața în spețe, creația artistică ajută pe individ să se depășească prin sentimentul eternității artei.

În opera lui Eminescu, sînt așadar două sensuri lirice : unul depresiv individualist, altul unanim, vital și stenic, amîndouă fiind arătate distinct prin grupuri proprii de cuvinte, precum și prin structuri verbale corespunzătoare. Fundamentale deopotrivă, nici unul nu colo-

[1] E de observat că poezii ca *Floare-albastră, Freamăt de codru, Revedere, Povestea codrului, Povestea teiului, Călin*, ș.a. sînt construite pe cîte un dialog : forma pieritoare și forma permanentă de a exista se chestionează neîntrerupt, invitația la viață fiind astfel subliniată și stilistic. Procedeul, prin frecvența lui, susține puternic impresia generală de vivacitate.

rează singur lirismul eminescian. În continuă alternanță, ele se confruntă pe spațiul operei întregi, al cîte unui poem sau chiar în cuprinsul aceluiași vers, cu un contratimp dialectic, care oglindește în mișcarea lui schema dialecticii materialiste. Pentru a doua oară, poezia lui Eminescu este astfel documentul reflectării în artă. Dacă însă de atîtea ori un cuvînt era de ajuns ca să răspundă cu dezvoltările lui structurale, pînă într-unul dintre cele două sensuri, vocabularul simplu nu mai poate indica și momentele intersectării lor. Acestea rămîn pe seama unor sintagme specifice, perechi de cuvinte, peste care nici un cititor n-a putut trece. Ce sînt acele expresii ca „farmec dureros", „dulce jele" și „dureros de dulce" (ca să nu mai amintim și treptele formării lor) decît ecoul verbal dublu în care fuzionează sensurile fundamentale. Căci liniile de forță ale lirismului eminescian nu numai se confruntă de pe un diptic de sensibilitate, ci se cheamă, merg una către alta și se intersectează în antimonii expresive, care, după nomenclatura vechilor retorici, constituiesc *oximoronul* germinativ al poeziei lui Eminescu. A vedea în aceste acte reflexe ale stilisticii lui semnul unei pervertiri doloriste, a crede cu alte cuvinte că ne aflăm în fața unui poet înclinat la voluptatea suferinții și la suferința voluptății, însemnează a trece cu ușurință, dacă nu peste sublimul dialog dintre Cătălin și Hyperion, oricum peste elanul de însumare al efemerului în sempitern, peste afirmația vieții în forme unanime.

Cu aceste apropieri de poezia lui, am ținut noi să întîmpinăm cei șaptezeci de ani de la moartea lui Eminescu, dar, dîndu-ne seama cît de sumare și nevoit concentrate vor părea indicațiile noastre, îi întîmpinăm mai ales cu speranța deplină că un critic tînăr, stăpîn pe învățătura timpului nou, va desluși în curînd ipostază cu ipostază, dialectica internă a operei poetului, dezvelind de sub înșelările criticii vechi sau numai de sub interpretările de epocă adevărul epocii noastre.

S-a spus cu oarecare dreptate despre epopei că genul le-ar fi evoluat în romanul modern, ceea ce a dat iluzia dispariției lor ; mai adevărat este însă că epopei continuă să apară sub forma dicționarelor lingvistice. Că un roman, oricît de cuprinzător, este o epopee, afirmația rămîne metaforică, în timp ce, din situația *epopee* = *dicționar*, dispare orice intenție figurativă. Esența străvechiului gen narativ, disociată de materialitatea eroilor-indivizi, se regăsește fără pierderi în dicționarele lingvistice.

Deschizînd astfel, *Dicționarul limbii române moderne* (1 vol., Academia R.P.R., Institutul de Lingvistică din București), luăm cunoștință fragmentar, dar cu putința recompunerii fragmentelor, de întreaga istorie a românilor ; de la absența unei organizații administrative proprii din arhaic, cînd se recunoșteau între ei, înțelegîndu-și unitatea, numai prin limba comună (ceea ce a făcut ca la ei singuri cuvîntul *limbă* să însemneze și *popor, neam, comunitate*), de la creștinismul lor inițial, de o vîrstă cu limba, difuz și oarecum dat, care a deslocuit statutul juridic roman și i-a ținut locul veacuri în șir (cuvîntul *lege* ajungînd din cauza aceasta să însemneze și *confesiune, credință*), de la constituirea lor pe feude regionale, zise „țări“, cînd războaiele dintre ei erau doar conflicte între feudali, chiar cele duse împotriva unor puteri invadatoare urmărind exclusiv apărarea feudei (de unde cuvîntul *moșie* a luat și înțelesul de *țară*), de la toate acele stări istorice, cît a înghițit trecutul, ca stăpîniri succesive, invazii și băjenii, penetrații pașnice și conlocuitori de secole cu alte seminții și, trecînd prin breslele corporațiilor meșteșugărești (numite turcește *isnafuri*), prin organizarea capitalistă pe ideea de proprietate individuală, pînă la întocmirile socialiste de

azi pe ideea de muncă şi proprietate colectivă, nu este vîrstă şi împrejurare de viață a poporului român despre care să nu ne povestească prescurtat unul sau mai multe cuvinte din noul dicționar.

Aşadar epopeile moderne sînt scrise de lexicografi; numai că ei le scriu cu ajutorul unui sistem de semne proprii, un fel de simboluri ca şi matematice, care leagă între ele cuvintele privite ca valori rezumative ale istoriei, ale psihologiei etnice, ale concepției despre lume etc. ... Căci cuvîntul tratat lexicografic este, față de evenimentele şi stările totdeauna colective, pe care le povesteşte, ca logaritmul unei cifre incomode. Dar aceşti logaritmi ai vieții, ai civilizației materiale şi deopotrivă ai culturii unui popor, cărora le zicem îndeobşte cuvinte, nu sînt semne moarte; unele în adevăr înțepenesc definitiv, rămînînd lipite ca nişte fosile de stări, care, producîndu-le, au şi dispărut; cele mai numeroase şi mai semnificative însă, aparținînd „fondului principal" al limbii, au în ele o putere vie, o mobilitate a înțelesului şi a formei, care, expunîndu-le la unele accidente deformante, nu le sustrag totuşi legilor lingvistice şi astfel ele îşi împlinesc un destin, cunoscut numai de lingvişti. Iar destinul cuvintelor e povestea propriu-zis lexicografică, cu care se ocupă dicționarele.

Autorii de pînă acum în această materie, fără să fie prea numeroşi, sînt destui ca să putem stabili cîteva tipuri; unii sînt tendențioşi, latinizanți sau slavizanți, ca Laurian-Massim sau Cihac, monumentali ca singurul Hasdeu şi, la un nivel mai practic ca Sextil Puşcariu, alții — cu bună metodă obiectivă ca Tiktin şi mai puțin Damé, didactici şi de largă folosință ca Lazăr Şăineanu şi mai cu seamă Candrea. Ceea ce îi uneşte este punctul de vedere istoric, după care cuvintele ni se fac cunoscute de la sensul originar către cel contemporan.

Față de lucrările lor, *Dicționarul limbii romîne literare contemporane* (4 vol., Academia R.P.R., Institutul de Lingvistică din Bucureşti, 1955—1957) întoarce tratarea lexicografică de la sensul actual la cel originar, fără să noteze etimologiile (cum nu le notase, dintre vechi, nici Damé). Schimbarea punctului de vedere a fost legitimă. Colectivul de autori, condus de prof. D. Macrea,

își începe lucrul după ce societatea românească trecuse printr-o revoluție de structură, care i-a obligat să clarifice mai întîi noțiunile noii structuri ; limba prin aceste modificări de bază și-a adăugat cuvinte noi sau numai sensuri noi la cuvinte vechi, încît procedarea colectivului, propunînd întîi sensul actual și mergînd apoi către sensul de origine, cum s-ar merge în susul unei ape, era cum nu se poate mai îndreptățit. Niciodată lexicografia română n-a trăit efectiv un astfel de moment genetic.

Dicționarul limbii române moderne (1 vol., 1958, colectiv de autori sub aceeași conducere, cu „colaborarea parțială" a prof. acad. Iorgu Iordan), cum bine se înțelege și bine face, păstrează aceeași ordine de sensuri, de la actual la etimologic. El nu este însă numai o copie la scară redusă a celui anterior. „Restrîngerea într-un singur volum (după cum înștiințează *Prefața*)... nu s-a făcut printr-o operație mecanică de eliminare de material lexical, ci printr-o prelucrare minuțioasă a fiecărui articol al dicționarului mare, din care, în ediția de față, lipsesc doar citatele ilustrative, care au fost date numai pentru sensurile rare, figurate și pentru cuvintele fără sens lexical (propoziții, conjuncții și interjecții)". E vorba așadar de o ediție prescurtată dar adăugită totuși, suma cuvintelor din ea depășind cu „aproape 1 000" cele 50 000 de titluri din dicționarul în patru volume, și remarcabil ameliorată prin însumarea tuturor observațiilor juste, pe care le-a provocat primul dicționar. În sfîrșit, peste toate, noua lucrare satisface mai cu seamă nevoia de a se cunoaște etimologia cuvintelor „pe care publicul de la noi a fost totdeauna dornic să o cunoască" și însoțește, fapt tot atît de profitabil, explicarea termenilor concreți cu aproape „3 000 ilustrații și o serie de planșe, pentru ca aceste noțiuni să poată fi mai ușor reprezentate și înțelese", ceea ce face ca tipul lucrării să se asocieze cu acela, îndeosebi, al dicționarului Candrea. Ne aflăm deci în fața unui fapt de cultură, efortul colectiv de elaborare neputînd fi ajuns cu nici o laudă. Colectivul de autori, cu opera lor comună, ajută, instruiește și cultivă pe orice cititor, la orice treaptă de cultură ni l-am închipui. Sensul unor cuvinte fundamentale, privind anumite funcțiuni ale

conştiinţei, sînt pe deplin şi exemplar clarificate conform ultimei şi celei mai nediscutate ştiinţe. Astfel: „I n t u i ţ i e, i n t u i ţ i i, s.f. 1. Capacitatea conştiinţei de a descoperi, pe cale raţională (în mod spontan), adevăruri (pe baza experienţei şi a cunoştinţelor dobîndite anterior. 2. (În filozofia idealist-subiectivă). Capacitatea de contemplare lăuntrică, datorită căreia s-ar putea cunoaşte adevărul fără participarea activităţii raţionale a conştiinţei şi fără ajutorul experienţei. — Fr. i n t u i t i o n (lat. lit. i n t u i t i o — o n i s)".

E sigur totuşi că ediţii ulterioare, profitind de unele observaţii care fără îndoială se vor face în timp, aşa cum s-au făcut asupra dicţionarului în patru volume, spre folosul recunoscut al următorului, vor înainta apreciabil pe scara gradată infinitesimal a perfectibilităţii, ştiut fiind că lexicografia este un sector de ştiinţă totdeauna perfectibil, niciodată însă perfect. De aceea o critică în cel mai exact spirit de colaborare cu merituoşii autori este pentru orice cititor obligaţia dintîi, pe care o comandă însăşi calitatea lucrării.

Am propune astfel pentru ceea ce ar mai putea deveni dicţionarul ataşarea la colectiv a unui scriitor-filolog. Căci, să nu se supere nici un lingvist şi deci nici un lexicograf, lingvist nu înseamnă numaidecît şi filolog; nici scriitor nu înseamnă numaidecît şi filolog. Colaboratorul de ultimă lectură, la care ne gîndim, ar trebui să aparţină prin simţul limbii categoriei unui Mihail Sadoveanu, care, alături de Eminescu, Creangă şi Caragiale, este unul dintre marii filologi ai limbii române. Acest colaborator, rudă cît de îndepărtată a scriitorilor prenumiţi, n-ar lăsa nesemnalată cîte-o explicaţie sau definiţie de termen, din care lipseşte limpezimea deplină, cîte un sens neînregistrat sau cîte o etimologie mai ciudată. *A afurca*, după dicţionar, este „a fixa o navă cu două ancore ale căror lanţuri sînt prinse printr-o cheie de care se leagă şi lanţul navei". Un tehnician-nautic înţelege dintr-o dată despre ce e vorba şi probabil că explicaţia e chiar dată de un astfel de tehnician, fiind numai transcrisă de lexicograf; e însă suficient de clar pentru ca însuşi cititorul de rînd căruia i se adresează dicţionarul în principal să înţeleagă dintr-o

dată ? Ne îndoim. Cititorul acesta se poate întreba pe bună dreptate: „Cum ? se fixează, mai întîi, nava cu două ancore și două lanțuri, de al căror punct de împreunare se leagă apoi și lanțul navei ? cum e posibilă operația într-o asemenea succesiune ?“ Fără nici o ambiguitate de sens s-ar fi putut zice : „a fixa o navă cu două ancore, ale căror lanțuri, articulate mecanic la o anumită lungime, au fost legate la punctul de articulație de lanțul care le coboară“. Cuvîntul *dialectică* în sensul *2* însemnează : „metodă de cercetare opusă metafizicii, care, bazîndu-se pe legile obiective ale naturii, ale societății și ale gîndirii, privește fenomenele ca fiind în strînsă legătură și în condiționare reciprocă, într-o permanentă mișcare și dezvoltare, cu treceri prin salturi de la o calitate la alta, ca rezultat al contradicțiilor interne și al luptei dintre contrarii“. Singurul pronume relativ al definiției („...opusă metafizicii, *care*...“) s-ar crede că stă în relație cu substantivul imediat anterior, cu „metafizică“ și nu cu inițialul „metodă“ la care e logic să se refere. Eroarea e cu atît mai posibilă cu cît lipsește o virgulă utilisimă între „metodă de cercetare“ și „opusă metafizicii“, sau, dacă nu lipsește, atunci trebuia scris : „metodă de cercetare opusă metafizicii *și* care...“, spre a zădărnici aberația că metafizica s-ar baza pe legile obiective ale naturii etc., etc. ... Scriitorul filolog, la care ne gîndim, ar simți că expresia *a avea ceva la activul său* nu conține ideea de „a fi autorul unei acțiuni grave“, ci, dimpotrivă, a fi săvîrșit o acțiune meritorie. Redactorul respectiv se va fi gîndit desigur la expresia „a avea ceva la *pasivul* său“ și, prin substituirea frecventă de înțeles între termeni conecși, eroarea s-a putut produce. Dar unul din sensurile cuvîntului *crosnă*, mai puțin cunoscut, e lămurit ca „maldăr de obiecte așezate în ordine“, deși *maldăr*, la locul potrivit din același dicționar se trece cu înțelesul cel mai propriu de „cantitate mare de lucruri (în dezordine) ; grămadă, morman“. Popularul *cicîrig* (mai curînd regionalul) este un „instrument care servește la depănarea pe mosoare sau pe țevi a sculelor așezate pe vîrtelniță“. Cine zice, fără să-și zgîrie simțul lingvistic, „*scule* de lînă“, zicere tot atît de greșită ca „*sculuri* de dulgher“, nu e un filolog. Deci : „...depănarea... sculu-

rilor așezate pe vîrtelniță", așa cum de altfel se vede în același dicționar la cuvîntul *scul*, al cărui plural este corectul *sculuri* ca și la *sculă* al cărui plural este tot atît de corectul *scule*. Mai adăugăm cuvîntul *jărăgai* care, la sensul al doilea, înseamnează : „senzație de arsură pe gît și pe esofag", deși dacă „gît" (popular) nu e sinonim cu „esofag", în acest caz imposibil „arsura pe gît" se cheamă arsură propriu-zisă, opăreală, spuzeală etc.... numai „jărăgai" nu. Dar ne oprim. Cercetarea în sondă, pe care am făcut-o, ne-a dus la rezultate numeroase, care, fie că se încadrează în categoriile de mai sus, fie că reprezintă alte categorii, cum ar fi absența unor cuvinte sau numai sensuri cunoscute îndeajuns spre a fi menționate (peste care însă sîntem nevoiți a trece), aceste rezultate făceau necesară lectura finală a acelui filolog cu simțul genuin al limbii, cu o anume știință a frăgezimilor verbale, fără de care lexicografia este ce este.

Dar să examinăm inovația cea mai de seamă a noului dicționar față de cel în patru volume, adică indicarea procesului de constituire a cuvintelor, proveniența lor, deci etimologia. Popularului *a (se) aciua* i se dă, după Densusianu și Candrea, etimonul latin (tot popular) *accubiliare*, netradus (vom reveni asupra nevoii de traducere), care însemna „a (se) culcuși, a (-și) găsi culcuș" ; Hasdeu îl derivă din *acquiere* „a (se) odihni", Philippide — din *accellare* „a (se) ascunde", urmat de Pușcariu întocmai, și e destul ca să se vadă că avem de-a face cu o etimologie neclară. Nici un lingvist (în afară de Tiktin întrucîtva : „man räth, spune el, theils auf lat. *Quieo*..., theils auf *aci*"), nu crede așadar că ar putea fi vorba de o formație strict românească din *aci*, printr-o binecunoscută schimbare a funcției gramaticale. Formația propriu românească e însă mai acceptabilă, neopunîndu-i-se mai nimic, în afară de tendința automată la derivarea dintr-un verb latin. Oricum, era cazul să se declare etimologia controversată, dacă nu să se admită constituirea deplină din *aci*. Aceasta n-ar fi izbit simțul și poate nici „știința" limbii cît le izbește pe amîndouă etimologia cuvîntului *căpcăun* ; după noul dicționar, termenul se constituie în cadrul limbii române, provenind din *cap* + *cîine* (după

grec. *kinokefalos*). Mai prudent, Pușcariu notează : „pare a fi traducerea paleoslavului *rîsoglavu* = grec. *kinokefalos*“, iar Tiktin declară proveniența necunoscută : „unbek (annt)“ și adaugă : „*căpcîn* ist Volksetymologie“. Lăsîndu-ne, într-o astfel de împrejurare, conduși mai puțin de știință și mai mult de sentimentul limbii, putem coincide cu autorii dicționarului nou asupra formației românești, dar nu după un model străin, Tiktin avînd dreptate cînd socotea varianta *capcîn* drept „etimologie populară“. *Căpcăun* derivă dintr-un fond lingvistic onomatopeic, care, exprimat mai întîi interjecțional prin *hap* și dezvoltat în *a hăpăi*, a putut prin repetarea interjecției (*hap-hap*) să formeze pe *hapcă* (magh. *hapsi* „lacom“ și bulg. *hakpa* „îmbucătură, bucată“, nu spun nimic împotrivă) și din acesta să iasă *căpcăun*, fără nici o piedică de ordin semnatic sau fonetic ; iar în privința desinenței, inițial adjectivale, ea e binecunoscută în limba noastră, fie ca-*un*, fie ca-*und* (v. *săscăund*) reflex îndepărtat al adjectivelor latinești terminate în-*undus* (*fecundus, furibundus, verecundus*). E probabil dar că în procesul formativ nu poate fi vorba de nici un *cap* și de nici un *cîine*, imagini ulterioare formării cuvîntului și datorite, cum bine vedea Tiktin, etimologizării populare. Totuși, autorii au crezut că pot decide cu fermitate.

Alteori însă, ei sînt ezitanți pînă la renunțarea cu totul la orice etimologie. Cuvîntul *acătării* e lăsat, fără nici o mențiune, să plutească în aer ca un funigel verbal. Redactorul, urmînd tot pe Densusianu și Candrea, care nu l-au înregistrat printre „elementele latine ale limbii române“, nu l-a putut identifica nici în slavă, maghiară sau altă limbă și l-a lăsat fără nici o etimologie. Dar Hasdeu, propunîndu-l congener cu *cutare* și *atare* îl naște din lat. *eccu-talem* și la fel procedează Tiktin, notînd că forma actuală (venită din Moldova) pare o etimologie populară (*a cătării* = vrednic a fi privit), pentru ca Pușcariu să-i declare etimologia „necunoscută“, considerînd totuși unele ipoteze. Ce se putea face într-o asemenea situație ? Se putea lua punctul de vedere al lui Hasdeu, cum a făcut Tiktin, sau se putea respinge, cum a făcut Pușcariu cu precizarea „etimologie necunoscută“, dar suprimînd chestiunea și aruncînd termenul în

vînt, într-un dicționar ce-și zice îndeosebi etimologic, aceasta nu e o formulă. Etimologia, vorba lui Hasdeu, e o știință „aproximativă“ în cazul cel mai bun, așa că nu îi pretindem certitudini de fier, totuși unele indicații nu sînt niciodată de prisos. Și indicațiile strict necesare sînt : arătarea etimonului celui mai probabil, asupra căruia au convenit într-un fel lingviștii anteriori, preferarea unei soluții, dacă există mai multe, cu adaosul „etimologie nesigură“, sau „obscură“ și, cînd chestiunii nu i s-a dat de nimeni nici o dezlegare, mențiunea clară „etimologie necunoscută“. Orice altă procedare e științific expusă obiecțiilor.

La același capitol al originii cuvintelor, dicționarul nou distinge greu între ceea ce limba noastră a împrumutat de la latină și de la franceză cam în același timp. Fiind evident că termeni ca *a calcifia, a contraria, a lichefia* au fost luați din franceză *(calcifier, contrarier, liquéfier)*, este tot atît de evident că *a clarifica, a clasifica, a simplifica, a panifica* le-am luat din sau după aceeași limbă *(clarifier, classifier, simplifier, panifier)* și nu din latină ? Spunem, poate, *simplificăm, clasificăm* după *simplification, classification, panification ?* De ce nu zicem atunci și *licheficăm* după *liquéfaction ?* E de crezut dar că, în asemenea cazuri (foarte numeroase și la care se adaugă nu mai puținele substantive cu terminația în *t-ate* și *e-nță)*, ne aflăm în fața sau a unor împrumuturi curat latine, sau a unor forme impuse sugestiei franceze de însăși structura latină a limbii noastre. Împrumutul clar și direct francez pare exclus. De ce *a dirige* (cu derivatul lui *dirigent*, folosit îndeosebi de transilvănenii latinizanți sau latinizați ca și numai de unii oameni de carte din restul țării) este, întocmai ca a *dirija*, provenit din fr. *diriger* și nu din lat. *dirigere*, din care, în afară de vechiul *a drege*, am avea doar pe *a dirigui ?*

Felurită de asemenea este conduita față de etimonul cuvintelor ; aparținînd altor limbi, mai totdeauna latinei sau slavei, uneori e tradus, mai frecvent nu se traduce. Că e folositor ca metoda să rămînă unitară nu mai încape îndoială, dar absența traducerii, dispensabilă — să zicem — numai dacă radicalul și derivatul românesc au același sens, dă loc la confuzii. Neologismele *acces* [1] și

acces [2], primul însemnînd „posibilitate de ajungere (undeva), cale, intrare (ușoară), trecere", iar al doilea — „criză, stare acută, paroxism (al unei maladii)", tratate în dicționar separat, cum se și cuvine, au rădăcina comună, lat. *accessus*. Nedîndu-i traducerea, se sugerează cititorului o eroare. *Accessus* [1] (de la *accedo*, „apropiere, ajungere, intrare") și *accessus* [2] (de la *accendo*, „aprindere, înflăcărare") sînt numai întîmplător omonime, nu unul și același cuvînt. Era prin urmare și util pentru cititori și științific pentru lucrare să se fi adăugat sensul particular al rădăcinilor omonime.

Nevoia traducerii este tot atît de evidentă la cuvintele al căror înțeles, de la stadiul etimologic la cel actual, se dedă la unele acrobații. Căci nu rareori cuvintele ajung la înțelesul cel mai neașteptat, chiar cel contrar. *Aghiuță*, ca să dăm un exemplu de bună tratare, este după Hasdeu, ca și după dicționarul de azi, diminutivarea românească (e de presupus o antifrază) a grec. *aghios*, care însemna „sfînt" ; fără traducerea originii grecești, care ni se dă de data aceasta, cititorul n-ar avea de unde cunoaște darea peste cap a sensului ca însuși Aghiuță. Aceeași nevoie se simte, deși mai puțin, la cuvinte ca *nemernic ;* mai puțin, fiindcă diferența de înțeles de la un stadiu la altul nu este atît de discrepantă, dar și pentru că autorii au notat ca ultim sens românesc înțelesul etimonului slav. Cu toate acestea, nimic n-ar fi stricat („superflua non nocent)" ca la termenul de origine, slavul *namernik*, să se fi alăturat traducerea „călător, străin, om fără adăpost" ; evoluția la „ticălos, om rău", ar fi fost mai bine înțeleasă, mai ales dacă cititorul l-ar fi pus în paralelă cu evoluția lui *mișel* („mizer, sărac" și apoi „ticălos, nemernic").

Simțul limbii, ca facultate ajutătoare, dar nu dispensabilă a științei lexicografice aduce foloase chiar etimologiei. Știința singură sfătuiește, de exemplu, ca verbul a *lipăi* să fie notat cu două înțelesuri : „1. a face un zgomot caracteristic, mergînd desculț sau în papuci. 2. (despre cîini) a bea apa cu zgomot" și să i se arate ca origine onomatopeea *lip-lipa*. Sentimentul limbii însă distinge : sensul al doilea nu este al verbului onomatopeic *a lipăi*, ci al eterogenului *a limpăi* (de la *limbă*, for-

mație românească), cuvînt neînregistrat. Alteori avem situația inversă : sensurile aceluiași cuvînt sînt despărțite și puse sub titluri proprii. *A alcătui* [1] înseamnă „a forma, a compune“ etc., și vine din magh. *alkotni*, cu același înțeles ; *a se alcătui* [2] înseamnă „a cădea la învoială, a se înțelege“ și vine din magh. *alkudni* („a se tocmi, a se tîrgui“). Deși autorul deosebirii etimologice pe care dicționarul de azi o adoptă este însuși Pușcariu, cuvîntul nu rămîne mai puțin unul și același, cu un sens propriu și altul figurat. Dacă va fi intervenit un alt cuvînt în procesul de formație al lui *alcătui*, acela nu e magh. *alkudni*, din care avem pe regionalul *a se alcăzi* (v. Pușcariu), ci vreo derivație din lat. *quantus* (rom. *cît*), cum propunea *Lexiconul de la Buda* și cum Hasdeu admitea în parte. Dovadă indirectă că presupusul *alcătui* [2] este numai sens reflexiv și figurat al lui *alcătui* [1] avem în fr. *composer*, it. *componere-comporre* și engl. *to compose*, care au avut de asemenea un vechi sens figurativ „a se învoi“, rămas azi numai ca „a ajunge la o înțelegere cu creditorii“. Tot magh. *alkudni* a intervenit pentru ca și acestea să-și ia accepția figurată ? Fiind dar foarte probabil că *a alcătui* a dezvoltat din sine și pe teritoriu românesc sensul „a se învoi“, fapt identificabil și în alte limbi, despărțirea sensurilor lui pe titluri deosebite irită simțul limbii. Și chestiune tot de sensibilitate verbală este etimologizarea lui *vioară* [1] (=limpede, în expresia „apă vioară“ sau „limpede vioară“) prin lat. (pop.) *vivula* („care înviorează“) întocmai ca și *vioara* [2], instrument muzical. „Apă vioară“ este însă apa limpede „cum e vioara sau vioreaua“, apă care prin limpezimea ei reflectează albastrul cerului, încît a putut fi comparată coloristic cu „vioreaua“ și în acest caz, singur posibil, etimologia exactă se află în lat. *viola* ca pentru *vioară* [2] („viorea, violetă“).

Dar să încheiem. Obiecțiile pe care le-am formulat nu se referă la situații particulare, ci reprezintă categorii ; ele conduc la concluzia generală că lucrarea poate fi încă ameliorată în vederea edițiilor următoare. O metodă mai acurată privind etimologizarea și un simț al limbii mai gingaș vor face ca *Dicționarul limbii române*

moderne să fie opera de lexicografie românească cea mai căutată. Aşa cum este, lucrarea reprezintă de pe acum un necesar instrument de cultură şi ideologie nouă, rezultat important de muncă şi ştiinţă, putînd fi „pusă la activul" Institutului de lingvistică din Bucureşti. Pentru a doua oară în zece ani (prima dată fiind în cele patru mari volume anterioare), avutul întreg al limbii române se inventariază fără accidente fatale şi faptul devine cu totul semnificativ dacă îl raportăm la noile condiţii politice care l-au făcut posibil. Şi aceste noi condiţii, în unire cu metoda de lucru colectiv, nasc speranţa că însuşi dicţionarul-tezaur al limbii române, rămas la începutul literei *B* de la Hasdeu şi la sfîrşitul literei *L* de la Puşcariu, va fi în fine dus pînă la capăt.

În comedia de remarcabil și îndreptățit succes *În Valea cucului*, Mihai Beniuc aduce pe dramaturgul bucureștean Eduard Forțian la o așezare de moți, aflată în plin proces de socializare agricolă. Contactul cu lumea țărănească dezorientează pînă la marginea indignării pe acest scriitor de la „centru", a cărui mediocritate parazitează o rețetă literară, reductibilă fără efort la noțiuni (rău înțelese) ca „tipic" și „mesaj". Caricatura, se înțelege, nu atinge cu nimic orientarea sănătos realistă a timpului, ci numai interpretarea ei portativă. Lovindu-se, așa zicînd, de realitatea realismului, ușuraticul dramaturg, pînă să învețe ceva din lecția vieții pentru viitorul meșteșugului său, se înfurie, iar focul și-l varsă lateral pe limba regiunii. Și cum se vorbește de arestarea unui pervertitor al scopurilor colective, el aude că „închisorii" i se spune *bițiboaică*, ceea ce îl face să exclame : „Auzi, vorbă ! L-au băgat la bițiboaică !", iar mai apoi, cu mult mai clar : „Bițiboaică ! Pe toți v-aud vorbind de bițiboaică... Nici Academia Republicii Populare Române, cu tot statul ei de salarii, nu se poate descurca în blestematul de jargon din Valea cucului. Auzi dumneata, bițiboaică !"

Supărarea lui mai adîncă vine, cum am spus, din confruntarea, neașteptată și dezavantajoasă, a naturii proprii, sofisticată teoretic, cu adevărul vieții țărănești. Totuși, deși știm că necazurile nu-i sînt curat sau exclusiv filologice, să ne facem a-l crede. Într-un fel, în felul său, superficial, el are dreptate. Nici un dicționar nu conține cuvîntul *bițiboaică*. Nemenționat nicăieri de vreun lexicograf (sau cel puțin nu e de găsit sub această formă în nici un dicționar, nici general, nici special), cuvîntul spune totuși scriitorului-filolog o întreagă poveste. Mai întîi, vorba are, prin abundența și calitatea seriei voca-

lice — *i-i-o-a-i-ă*, un efect estetic bine simțit, ce ține de bufoneria muzicală. E de aceea un cuvînt vesel; nefiind și satiric, aparține clar umorului pur. Ciudat sau oricum rar, de n-ar fi absent, în vocabularul lui Caragiale, ar fi fost desigur cum nu se poate mai la locul lui în acela al lui Creangă; și nici în paginile gîlgîitoare de sinonimie năstrușnică ale unui Rabelais nu i-ar fi stat rău. Vocalele lui, cu figura lor de umor acustic, dezvoltă însă totodată, dar subsidiar, o sugestie îngrijorătoare. Aproape indiferent de sensul cunoscut, căci indiferent cu totul, cum se va vedea, nu poate fi, instinctul nostru de conservare, auzindu-le numai, primește ca un avertisment destul de confuz ca să și-l poată limpede articula, dar și destul de înțeles, ca să se ridice la starea de veghe, ca o cobra, în coadă. Probabil că variația de timbru a acestor vocale trezește undeva în umbrele ființei omului analogia gravă cu serii ca *-ă-ă-o-a-i-e* sau *i-o-a-i-ă*, care, provenind din cuvinte ca *măgăoaie* și *strigoaică*, sînt în urechea noastră internă un fel de arpegii ale spaimei. *Bițiboaică* ar fi așadar un cuvînt distractiv și alarmant în același timp.

Drept este, pe de altă parte, și mult mai sigur, că *oaie* sau *iroaie*, cu toată succesiunea de vocale cam aceeași, nici nu amuză și nici nu înfricoșează pe nimeni. Ar trebui poate să extindem analiza la combinarea lor numai cu anumite consoane? Ne-am pierde fără îndoială în cea mai gratuită subiectivitate, foarte reprobabilă, deși practicată de susținători cunoscuți ai simbolismului fonetic. Posibilitățile unui asemenea formalism grammontian ni se și fărîmițează între degete, de cum vom pronunța un cuvînt cît mai asonant, de exemplu, *pițigoaică*: aceeași serie vocalică și aproape aceeași consonantică ne înveselesc, fără să ne turbure. Aceasta înseamnă numaidecît că analiza muzicală a cuvintelor, cu desconsiderarea sensului lor, este o varietate formalistă. Concluzia devine cu totul evidentă dacă ne așezăm din punctul de vedere noțional, sensul însuși dînd timbru și valoare corpului sonor al cuvintelor. *Bițiboaică* n-ar produce hazul burlesc și, pe un plan mai umbrit, teama, despre care vorbirăm, dacă n-am ști că înseamnă „închisoare". Întocmai ca un cuvînt străin, l-am simți săltînd pe tim-

pane și nu i-am răspunde cu stări sufletești. Cum însă sinonimul *temniță* alarmează, fără să distreze, vom recunoaște totuși că *bițiboaică*, în jocul vocalelor și consoanelor de pe spațiul lui fonetic, dispune de o valoare, fie ea și minimă, de sugestie hazlie, un *scherzzando* filologic. Să reținem dar ca estetică a acestui cuvînt, cu drepturi literare de azi înainte, impresia indenegabilă de veselie.

Pe baza ei, vom putea merge mai departe. Fiind vorba, cu adevărat, și de o glumă fonetică, atunci fără îndoială umorul, valoare expresivă, dar și factor de formație, a putut apărea numai în conștiința unora pe care rigoarea închisorii nu-i privea și, mai mult, cărora sancțiunea le satisfăcea sentimentul de justiție. De altfel, toate personajele lui Mihai Beniuc, cîte îl folosesc, minus acel Forțian, sînt energii pozitive în procesul de socializare agricolă și, referindu-se la dușmanii înnoirii economiei rurale, ei rostesc totdeauna cuvîntul cu evidentă jocunditate.

Toate acestea, oricît de probabile, nu ne dau însă nici o conștiință lingvistică. Etimologia cuvîntului e departe de a se lăsa întrevăzută. Și în această privință, de real folos nu ne este nici acel instinct etimologic, despre care lingviștii spun că se declară, la neinstruiți, în așa-zisele „etimologii populare". Cu *bițiboaică* lucrurile stau destul de ciudat; neavînd de unde ști ce etimon s-a modificat prin întrebuințare populară, originea lui continuă să nu ne spună nimic. Ca să se satisfacă, instinctul etimologic apelează la fantezie, iar aceasta asociază cuvinte cam ca în felul poeților, cînd rimează. Este vorba, poate, de lat. pop. *bibitivus*, rom. *bețiv*, sufixat augmentativ în *bețivoi* (cum se zice în unele părți ale țării în loc de *bețivan*), dezvoltat apoi în *bețivoaică* (loc de izolare al chefliilor scandalagii), iar în cele din urmă, mai expresiv în sens umoristic și mai cuprinzător semantic *bițiboaică*? Așa fiind, ar urma să nu lipsească atestările pentru unele forme intermediare și adevărul este că lipsesc. Trebuie dar să renunțăm la derivație, destul de complicată chiar fără necesitatea atestării.

Adevărul e mai simplu. În limba noastră există un cuvînt asemănător ca imagine sonoră: e oltenismul

chițiboaică. Deși nu prea răspîndit, unii lexicografi îl cunosc: înregistrat și de *Dicționarul invers* al Academiei R.P.R. la sufixul-*oaică*, termenul înseamnă (v. *Dicț. Acad. Pușcariu*: „espèce de bûcher, de cave; ouverture dans le mur, par laquelle on allume un poêle") *cămin-vatră*, *gură de sobă* (oarbă), *pivniță*. Că regional și poate chiar local se pronunță *bițiboaică* și nu *chițiboaică*, rostirea nu creează dificultăți. Știind (totodată) că *beci* înseamnează curent „pivniță" și, metaforic, „închisoare" putem fi siguri că, în dubla pronunțare, avem de-a face cu unul și același cuvînt metaforizat ca și „beci", care cu sensul figurat de „închisoare" e probabil nu numai să fi contribuit la metaforizarea sinonimului său, dar și să-i fi acoperit etimologia prin suprapunere (*beciboaică — bițiboiacă*). Țăranii din Valea cucului fac deci o imagine, spunînd „gaură în zid" și înțelegînd „arest".

Cu aceasta n-am aflat mai nimic etimologic. Pușcariu nu dă la *chițiboaică* nici o indicație a provenienței; arată numai că sinonimul lui este *chițimie* sau *chițumie*, a căror origine de asemenea n-o inseamnă. Nici Candrea nu ne ajută la mai mult. Iar Tiktin sare peste cuvînt, ca prea special. Dar să-i restituim formația: „închisoare" s-a putut înțelege prin „pivniță", „pivniță" prin „loc strîmt și întunecos", „loc strîmt și întunecos" prin „sobă oarbă", „sobă oarbă" prin „gură de sobă", „gură de sobă" prin „gaură în zid". Nu mai încape nici o îndoială că, avînd nu o singură metaforă, ci un lanț sau poate un mănunchi metaforic, sensul prim al cuvîntului *chițiboaică* a fost „gaură în zid", „gaură de șobolani, de chițcani sau chițorani". Sinonimele pentru „șobolan" parcă ar spune ceva; în adevăr, etimologia acestora cum nu arată Tiktin (Et. Unbek, [annt. necunoscut]), dar cum tot el, fără să facă vreo legătură, spune pentru *a chițăi și a chicăi* (*Et.* Lautnachamend [imitativ]), este onomatopeea *chiț-chiț*. *Bițiboaică* în loc de *chițiboaică* (acesta înrudit și chiar sinonim cu „chițimie" sau „chițumie" are înțelesul originar de „gaură în care chițăie șobolanii" și prin translație, multiplă sau directă, „închisoare".

În textul comediei lui Mihai Beniuc, cuvinte tot greu de precizat ca geografia lingvistică (regionalisme sau localisme) și obscure etimologic la prima vedere, mai sînt între altele *mișcolănții* („combinații, de la *a mișca*, dar cu o bază din germ. *mischen* a amesteca" ?) și *cușteriță* („gușteriță, gușteroaică" ?). Scriitorul-filolog le folosește însă pe toate cu un puternic efect. El le dă credibilitate filologică și încadrarea lor într-o vorbire populară vie e un mijloc scriitoricesc dintre cele mai notabile.

Afirmîndu-se ca oameni reali și prin limbă, personajele comediei vorbesc convingător. Ele spun, ca acasă, *lepedeu* („perdea, cortină"), *moimă* („maimuță"), *lotru* („hoț"), *raf* („șină de roată"), *luzie* („sminteală"), *bai* („necaz"), *grămujdă* („fărîmă, pic"), *noa* („ei ! eh !"), *alduit* („biet, sărman"), *rudă* („oiște, prăjină"), *becheș* („mintean blănit"), *a se îmburda* („a se răsturna"), *cancen* („borcan, cană"), *tîrnaț* („pridvor"), *mohoandă* („momîie, sperietoare"), *băunătoare* („urlătoare"), *gudă* („cățea"), *a se moșcoli* („a se înghesui, a se freca"), *avizuhă* („avestiță, samcă, diavolița"), *a vîșca* („a crîcni"), *șod* („urîcios, ciudat"), *broadă* (în legătură cu „a brodi, a nimeri" — „întîmplarea" ?), *a dărăburi* („a fărîma"), *a țivi* („a țipa"), *măsăriță* („față de masă"), *stîrvină* („putoare ?"), *istină* (în expr, „nu-i istină ?" — „adevăr, realitate") și atmosfera lingvistică nu mai dă loc la nici o îndoială.

Din clasa provincialismelor, un interes deosebit stîrnesc acelea al căror sens rar, dar limpede în context, pare a ieși din inițiativa scriitorului-filolog (sau, oricum noi nu-l cunoaștem decît de la el). Acestea sînt : *săhostru* („instruit, știutor"), *buleandră* („cocoșneață, cioclovină"), *ortac* („complice"), *broadă* („întîmplare"). Iar altele, menționabile deopotrivă, provenind din simbioza a doi termeni bine cunoscuți, li se adaugă : *a se pestrece* („a se peste + trece, a se ofili, a-și face inimă rea"), *a îmbloboji* („a îmbrobodi + a obloji"). Formate prin „telescopare", cum spune cîte un lingvist de azi, acestea, ca și sensurile noi ale celor de mai sus, duc pe cititor către vatra de făurire a limbii, din care cuvintele și metaforele sfîrîie ca scînteile în direcțiile cele mai neașteptate.

Țăranii din Valea cucului, dimpreună cu Mihai Beniuc, stau roată în jurul acestei vetre străvechi, cum numai humuleştenii lui Creangă au mai fost văzuți. Ei vorbesc de aceea în proverbe şi pilde, fiind gata să adauge la eventuala supărare a conlocutorului „nu că zic, dar spun“, sau „vorba vine“, sau, mai tipic, „vorbea ceea“ și, în neîndrăzneala de a spune lucrurilor pe nume, de a le sugera numai, în conduita lor verbală de a se exprima figurat, folosindu-se mai ales de ziceri comune, e uşor de văzut condiția milenară a asupririi lor. Comunicînd temător şi pieziş cu stăpînitorul, țăranul, pînă să se realcătuiască în conştiința de sine ca beneficiar al libertății recent-socialiste, a rămas în vorbire cu mișcarea instinctivă la depersonalizarea prin proverbe. Acest caz de „reflectare“ socială în limbaj ni se pare că merită a fi meditat încă ; dar să trecem.

Zicale cunoscute ca „a face brici din coada măturii“, „a face calea mînzului“, „a-i crește scăieți pe la gură“, „a pune raful pe cineva“, „a trece baba cu colacii“, „capul face, capul trage“, „a o nimeri ca Irimia cu oiștea-n gard“, „a face pulberea praf“ ş.a. alternează în gura personajelor lui Mihai Beniuc cu expresii mai puțin curente ca „a se scărpina pe limbă“ (a se căi, a-i părea rău), „a băga ruda-n viespi“ (a ațița, a întărîta o situație) „a fi fără cusături“ (a nu putea fi descusut, a fi dintr-o bucată), „a se destrăma izmenele pe el de spaimă“ (a tremura, a dîrdîi de frică) și altele, care, fie autentic populare, fie create de autorul-filolog în prelungirea spiritului popular, dovedesc contactul neîntrerupt cu matricea limbii. Combinația de cuvinte provinciale, populare, de metafore, expresii și proverbe, departe de a fi un „jargon“, adică o limbă coruptă, cum o numește Forțian, e un idiom frunzos, aspru îndeajuns, dar verde și înflorind ca folclor de aproape o mie de ani.

În sfîrșit, dincolo de cuvinte, metafore, expresii și proverbe sau simili-proverbe, se află, cu aceeași semnificație, pildele. Moș Toma Căbulea, figură de țăran istoric, ca să convingă pe învățătorul satului de nevoia demascării politice prin teatru (fiindcă el, ca țăran vechi, știe bine, deși intuitiv, că teatrul trebuie să fie ca și pro-



verbul tot un fel de a spune adevărul aluziv și impersonal) îi spune în felul său cam ce urmează să cuprindă piesa: «Îți spun eu de ce-i vorba. Știi cum fac șerpii mărgeaua? S-adună toți grămadă unii peste alții, se-mpletesc, se sucesc, le curg balele, și pînă la urmă mai-marele lor se ridică peste grămadă cu un mărgăritar strălucitor în gură. Cu mărgeaua șarpelui poți omorî pe oricine dacă i-o pui într-un pahar de băutură numai o clipă, cît ai scăpăra din amnar. Dar dacă dai peste șerpi înainte de-a fi ieșit mai-marele lor deasupra și strigi: Mărgeaua! deodată se împrăștie toți, care încotro și de speriați ce-s poți călca-n picioare toată adunarea lor generală. Așa fac și pe la noi cîțiva mărgeaua, să ne-o bage după aceea nouă în băutură. Noi să facem teatru și să strigăm înainte de-a fi ei gata: „Mărgeaua!“».

Cu mînă de maestru, Mihai Beniuc a desprins pe Moș Toma Căbulea din însăși matca istorică a țărănimii, matcă veche, dar nu mucedă. Vorbind cum s-a vorbit în arhaic, acest unchiaș fermecător e totuși deschis la mișcarea de îmbogățire a limbii. Cu ușurința și exactitatea cu care spune proverbe și pilde, el zice de asemenea *just, principial, a demasca, ședință, vigilent, colectivă, a naționaliza* etc. și noul vocabular politic nu e la el un vărsat din vînt, ci răspunde adînc în conștiința lui de agent viu al socializării vieții rurale. Avînd vorba sfătoasă, lungă și înflorită ca David, bunicul lui Creangă, Toma Căbulea este mai cu seamă Moș Ion Roată al colectivizării, după cum acesta era un Toma Căbulea al momentului Unirii. Amîndoi sprijinitori, cu sfatul și fapta, ai ideii de progres în cadrul definiției de epocă, ei reprezintă în literatura noastră perechea simbolică a progresismului țărănesc.

Pereche femeiască de aceeași semnificație, simetrizînd pe Moș Ion Roată și Moș Toma Căbulea, fac Solomia din Valea cucului și Smaranda lui Ștefan a Petrea din Humulești. Smaranda e mama lui Creangă, iar Solomia nevasta unui Holdemulte, președintele demascat prin teatru. Amîndouă vorbesc, se poartă și trăiesc strămoșește, dar, tezaure de bun-simț, intuiesc totodată mișcarea vremii către forme noi de viață socială. Ele sînt, în coasta bărbatului incorect (Holdemulte) sau numai în-

dărătnic (Ştefan a Petrea) îndemnul la înţelegerea progresului istoric. Smaranda ştie că lumea înaintează numai prin ştiinţa de carte şi ţine de aceea împotriva bărbatului să-şi încredinţeze şcolilor feciorul, după cum şi Solomia ştie că lumea din vremea ei se înnoieşte, consimte la prefaceri, şi ea spune de aceea, între altele, bărbatului, dedat la „mişcolănţii" împotriva acestor prefaceri o vorbă de nemăsurate adîncimi : „fii muiere cuminte, măi bărbate !" şi vorba, în care poate că, în cele din urmă, s-ar desluşi un reflex de incalculabil matriarhat, ne scufundă din nou în vechimea din care şi-a scos Mihai Beniuc personajele.

Vîrsta acestor oameni este însăşi vîrsta poporului român. Ei locuiesc undeva prin Transilvania, bineînţeles, dar mai cu seamă într-un spaţiu pe care, veacuri de veacuri, l-au străbătut „păcurarii" cu turmele lor, venind din Pind, trecînd prin Oltenia şi Banat, urcînd apoi în Transilvania către Maramureş, iar de aci coborînd peste Munţii Neamţului în Moldova. Şi mişcarea acestei lumi de odinioară („căci de n-ar fi, nu s-ar povesti") a continuat pînă tîrziu către noi să se repete cel puţin pe un arc al vechiului circuit demografic. Semne limpezi despre aceasta aflăm atît în Creangă, cît şi în Beniuc. Neamul humuleşteanului, ca spiţă maternă, ni se spune a fi fost „ţuţuieni" (adică „ciobani, cojani sau păcurari") veniţi în ţinutul Neamţului de peste munţi „cu oile de coadă". Şi de asemeni ţăranii lui Beniuc, vorbind o limbă-document, spun „păcurari" ca în Macedonia, „biţiboaică" („chiţiboaică", după cum am văzut) ca în Oltenia, precum şi „a găbji" ca în Moldova. Ei rezumă, aşadar, lingvistic, însăşi mişcarea oierilor transhumanţi şi din acest fund de istorie vin ei să sprijinească înfăptuirile lumii de azi.

Afirmația că Eminescu este poetul român cel mai de seamă a trecut prin felurite încercări. Formulată din timpul vieții poetului, ea a și fost contestată cu o violență depășind măsura laudei. Posteritatea imediată o selectează însă nestingherit, impunînd-o chiar după istoricizarea formulei lirice eminesciene. Un moment, s-a părut că lucrurile căpătaseră o așezare temeinică, încît nimeni nu le va mai putea zdruncina. Pentru cîte un modernist, Eminescu devenise predecesor, într-o privință, al simbolismului și, de mai multe ori, unitate supremă de măsură a poeților ulteriori. Arghezi era astfel „un nou Eminescu". În noul moment, afirmația că el este poetul român cel mai de seamă rămînea intactă, deoarece servea de criteriu al valorificării altora, dar în același timp ideea egalizării lui posibile o submina în ascuns. Venind timpul să se repare nedreptatea de epocă față de alt mare poet, Macedonski, s-a afirmat că a susține superioritatea lui Eminescu în comparație cu autorul „Nopților", al „Avatarului" etc. ar fi fără sens, deoarece poeții autentici nu se pot întrece unii pe alții, valoarea estetică fiind, în absolut, aceeași. Macedonski ar fi deci egalul lui Eminescu, Goga ar fi deci egalul lui Eminescu, Arghezi ar fi deci egalul lui Eminescu și tot astfel mai departe, pînă unde am vedea că, în cele din urmă, ni se ruinează cu totul convingerea despre cel mai de seamă poet al nostru. Deși adevărat că valorile poetice sînt coextensive în cuprinsul lor absolut, nu e totuși mai puțin adevărat că Lermontov și Block, Gérard de Nerval și Verlaine, Longfellow și Coleridge nu sînt, respectiv, Pușkin, Baudelaire, Edgar Poe. Și în același fel, privitor la Macedonski, Goga și Arghezi de o parte, iar Eminescu de altă parte, necesitatea ierarhizării persistă și se impune. Oricum, opera poetului nostru cel mai de seamă aprinde și pune în

stare de vibrație un incomparabil volum liric, o eterogenie de materiale și valori de cultură a căror convergență, pornită din zări foarte depărtate, pronunțîndu-le caracterul de cosmicitate și transcendență, se vădește ca forță de recompunere a lumii, ca o neașteptată și altă gravitație. Sfericitatea poeziei lui Eminescu și cuprinderea ei îl deosebesc dintr-o dată de toți ceilalți. El singur priveghează încă istoria culturii române ca o clopotniță pusă la începuturi, cum priveghează de asemenea Dante, Shakespeare și Goethe, tot de la începuturi, istoria cîte unei culturi naționale. Așadar, s-a putut reselecta în liniște afirmația că el este poetul nostru cel mai de seamă.

Cu aceeași liniște, Eminescu poate fi privit ca poet unic în cadrul conceptului goethean de „literatură universală". Căci nimeni ca el, nici chiar dintre marii romantici, n-a însumat într-o sinteză lirică mai cuprinzătoare *toate* aspirațiile romantice (dintre care nu uităm nici aspirația religioasă), pe care apoi să le fi încredințat într-un timp mai scurt tiparelor clasice. El este astfel și cel mai de seamă poet post-romantic de oriunde. Unicitatea lui, împotriva atîtor elemente identificabile anterior în poezia germană și mai puțin, dar nu deloc, în cea engleză, franceză și italiană, constă în imaginea romantismului său orbicular. Dacă străinii nu pot cunoaște prin el această nouă ipostază de romantism, lucrul e firesc. Limba a numai patrusprezece milioane de oameni în care s-a exprimat Eminescu îl separă dureros de un aspect al poeziei universale; și cum numai limba nutrește această valoare, crescînd-o pînă la dimensiunea unicității ei, tot ea o și limitează la cunoștința insuficientă a conaționalilor puțini. Nefirescul începe cu credința că ar exista numai ceea ce putem cunoaște fiecare și, din nenorocire, străinii aparținători marilor culturi sînt foarte înclinați la acest nefiresc. Mijlocul ca Eminescu să fie selectat și integrat în „literatura universală" nu-l vedem încă și poate că nici nu există. Poetul nu rămîne însă pentru aceea mai puțin dominant, în orice perspectivă, dintre cele două, l-am cuprinde.

Fără îndoială că Academia R.P.R., hotărînd întocmirea unui „Dicționar al limbii poeziilor lui Eminescu" i-a reflectat însemnătatea în termeni de gîndire similari, de

îndată ce n-a propus examinării științifice limba altui scriitor mai întîi și a înțeles totodată să-l alăture în acest fel poeților lumii, pentru care culturile naționale posedă mai de mult sau sînt pe cale să dobîndească asemenea lucrări. Dar dincolo de faptul că Institutul de lingvistică, punînd în lucrare hotărîrea academică, va așeza pe Eminescu lîngă Shakespeare, Goethe, Pușkin, D'Annunzio și alții, a căror limbă s-a și studiat sau se studiază contemporan, „Dicționarul Eminescu" e menit să răspundă în primul rînd nevoilor noastre de cultură. Cînd fiece cuvînt folosit de poet va fi înfățișat sub formă de articol lexicografic, cu specificarea categoriei gramaticale, a zonei de limbă căreia îi aparține, a funcției sintactice din context, a sintagmei care îl cuprinde, a coroanei de valori figurative, a omofoniei lui prin rimă, precum și a frecvenței care îl ierarhizează, abia atunci se va putea conspecta *material* aria lingvistico-stilistică pe care lucra Eminescu. Cîte o lucrare privind unele din scopurile dicționarului, cum este aceea a profesorului D. Macrea (*Fizionomia lexicală a limbii române*, 1943) e o prețioasă premisă.

Cercetarea categoriei gramaticale a lexicului unui poet pare, la prima reflecție, o îndeletnicire de viteză sportivă; în fapt, ea bate cu necesitate pînă în natura ireductibilă a experienței poetice. Numai rațiunea, cu conduita ei aristotelică, operează în categorii gramaticale certe ; poezia, ca și limba nativă, aflătoare adică în stadiul ei oral, rezistă puternic încercărilor de gramaticalizare. Este drept că studiul gramaticii a părăsit de un bun timp rigoarea strict formală care o caracteriza în trecutul mai depărtat, simțind deci tot mai mult nevoia să cuprindă și să disciplineze chiar faptele de creație lingvistică ; cu toate acestea, gramatica nefiind viață, proces creator continuu, cum sînt poezia și limba vorbită, un rest indisciplinabil și nou scapă totdeauna aplicării ei celei mai exacte la o materie atît de improprie.

Limba poetică, în clipa producerii ei, sub nevoia de expresivitate, prezintă incongruități de la cele mai simple pînă la cele mai declarat incorecte. Eminescu poate scrie astfel în *Singurătate* : „În această dulce pace / Îmi ridic privirea-n pod / Și ascult cum învelișul / *De la* cărți ei

(șoarecii) mi *le* rod". În ultimul vers, observăm două incongruități de limbă. Prima („...învelișul / *De la* cărți...") s-ar explica, în definitiv, prin vechea formă prepozițională a genitivului românesc, latență cunoscută a limbii noastre („la colț *de* stradă", „ministerul *de* finanțe", „la mijloc *de* codru des"), pe care se întemeiază, dezvoltînd-o destul de neplăcut. Cea de-a doua însă e de-a dreptul de neînțeles („...învelișul / De la cărți ei mi *le* rod"). Cititorul cel mai liber de preocupări gramaticale se așteaptă pe bună dreptate ca înainte de verbul care încheie versul respectiv să dea peste un pronume expletiv („...învelișul / De la cărți ei mi-*l* rod"), dar poetul îl surprinde cu un pronume personal fără putința nici unei raportări subiective. („...învelișul / De la cărți ei mi *le* rod"). Titu Maiorescu s-a și simțit de aceea autorizat să treacă peste prima incongruitate, dar să corecteze pe a doua și versurile au căpătat astfel în ediția lui aspectul următor: „...învelișul / De la cărți *încet mi-l* rod". În adevăr, e mai gramatical. Este însă și mai frumos? Nu știm. Parcă am zice că nu. Incorectitudinea eminesciană este act poetic; ea lasă, în cazul de față, percepția estetică să fluture într-o indeterminație care o favorizează. În *Scrisoarea II*, avem de asemenea versurile: „Acea tainică simțire, care doarme-n a ta arfă, / În cuplete de teatru s-o desfaci ca pe o marfă, / Cînd cu sete cauți forma ce să poată să *le*-ncapă, /Să *le* scrii cum cere lumea vreo istorie pe apă?" Pronumele subliniate sînt evident incongrui. Cel dintîi a fost rezolvat de anumiți editori care l-au simțit în ciudățenia lui gramaticală, înlocuindu-l cu pronumele personal *te*, care în românește, cum se știe, are și întrebuințări impersonale („Cînd cu sete cauți forma ce să poată să *te*-ncapă"). De altminteri, nu altfel apăruse în *Convorbiri literare* și nu altfel se află în unele variante ale *Scrisorii*. Cît privește pe al doilea, incongruitatea n-a putut fi rezolvată în nici un fel („Să *le* scrii cum cere lumea vreo istorie pe apă?"). Nuanța colectivă a singularului „lume", ea singură formă în legătură cu care poate fi gîndit pronumele în chestiune, nu are totuși puterea să anuleze în conștiința cititorului forma de singular și atunci ceea ce gramatical pare și este insolit favorizează prin indeterminare percepția estetică. Cazurile de limbaj

incongruu sînt la Eminescu numeroase. De aceea contemporani, foarte învățați altfel, de-ai poetului, au putut scrie și semna că Eminescu ar fi un „stricător de limbă". Bărbații aceia, deși foarte învățați (Hasdeu, Anghel Demetriescu etc.), nu frecventaseră, se vede, adîncimea negramaticalizabilă a spiritului, în care *expresia* se articulează numai după nevoia ei de relevanță și spațiu estetic.

Aceleași observații sînt înlesnite de studiul formelor sintactice. Cîte un vers propune funcțiuni de o nebănuită incertitudine ; altul conține poziții pe care sintaxa, chiar lărgită pînă la a cuprinde toate posibilitățile limbii, prin urmare și pe cele poetice, cum se învață de un bun timp, nu le-a putut nici prevedea. Inversiunea, acest procedeu cu care poeții se ajută să scrie o altă limbă (metaforic !) decît aceea care subvine trebuinții practice a fiecăruia dintre noi, face, adesea ca un cuvînt sau o locuțiune să fie în același timp și atributivă și complementară. Un fals complement, datorit inversiunii, practicat cu bună-știință sau fără de orice poet adevărat, se află în *Împărat și proletar* : „Trecea *cu barba albă* / pe fruntea-ntunecată / Cununa cea de paie îi atîrna uscată — / Moșneagul rege Lear". Este, credem, neîndoios că expresia „cu barba albă" se raportează sintactic la „moșneagul rege Lear", fiind un atribut rupt numai formal de vecinătatea lui firească (deci gramaticală), pentru a se învecina nefiresc și a părea, la prima examinare, complementul verbului „trecea".

Dar lipsa de punctuație corectă în poezie, ceea ce, dimpreună cu alte preocupări cam tot atît de capitale, formează pîinea celor mai mulți editori, duce în adevăr, nu numai aparent, la dubla funcție sintactică a multor locuțiuni. Și editorii aceștia, vrînd să clarifice gramatical textul, pun ca o murdărie de muște punctuația lor fatală. Un poet ca Guillaume Appollinaire știa ce face cînd nu-și punctua versurile. Fără exemple de sprijin, deși nu ne lipsesc, vom spune numai că, sub voltajul curentului poetic, gramatica, morfologie și sintaxă, intră într-o trepidație care stă în raport direct cu frecvența electrică a poeziei, devenind vibratilă și incertă ; vom spune de asemenea că vibratilitatea și incertitudinea gramaticală dezvoltă un spațiu estetic necesar, acest spațiu constînd din

amplitudinea de vibrații atît a categoriilor morfologice, cît și a funcțiunilor sintactice ; și, în sfîrșit, că termenii sau limitele trepidației, între care spiritul cititorului e lăsat să se legene, traduc în plan gramatical, ca un adjuvant al expresiei poetice propriu-zise, termenii logodiți de poet în cuprinsul metaforei. E o altă ipostază a procedeului metaforic în poezie. Ca o scoică alcătuită structural dintr-un număr incalculabil de scoici infinitezimale, poezia este un compus metaforic de la viziuni, mit, simbol, metaforă, comparație, calificativ pînă la ritm, rimă și cuvînt, acesta sub dubla lui considerare gramaticală, morfologică și sintactică.

Să ne reținem însă de la alte dezvoltări inaplicate și să susținem cu un exemplu ceea ce teoretic am avansat de mai înainte. Am afirmat că versurile poeților autentici scot la iveală funcțiuni sintactice pe care gramatica nu le-a prevăzut încă. Eminescu, în *Înger și demon*, după ce situează aceste două ficțiuni în antinomia lor spațială (unul e în lumină, altul în întuneric), spirituală (unul *este* lumină, altul întuneric, îngerul — adorație, demonul — blasfemie) și socială (ordine — anarhie, statu-quo — revoluție), are versul : „Te iubesc, era să strige demonul *în a lui noapte*". Topica cea mai strictă ar putea face să se creadă că este aici cazul unui atribut, care se gîndește fără stînjenire și ca un complement ; ar fi deci o funcțiune sintactică ambiguă cum de atîtea ori se întîlnește în poezie. Dar orice modificare topică am aduce versului („Te iubesc, demonul în a lui noapte era să strige" sau „În a lui noapte, demonul era să strige te iubesc"), raportul expresiei „în a lui noapte" cu verbul nu poate fi nimicit. Este deci un complement. Chiar numai posibil ca limită a ambiguității unei funcțiuni sintactice jucăușe, curiozitatea de a ști ce fel de complement este rămîne activă. Gramatica nouă folosește, față de cea clasică, o apreciabilă serie nomenclaturală pentru a izola toate nuanțele de complement. Pe lîngă complementul direct, indirect, circumstanțial de timp, loc, mod, cauză și scop, cunoscute mai din vechi, ea dispune azi de complementul de materie, de origine, de cantitate, de agent, de instrument, de concesie, de sociație și de relație. Speciile aparent noi dezvoltă de fapt complementul indirect,

pe cel de cauză şi pe cel de mod. Fiind cu toatele izolări de nuanţe analitice ale unor funcţii cunoscute, nici unul nu este substanţial nou. Totuşi, care dintre vechi şi noi ar putea încadra fără resturi exemplul eminescian? „În a lui noapte", ca expresie complementară, conţine oarecum o indicaţie spaţială, această aparenţă făcîndu-l încadrabil în chipul cel mai expeditiv. Dar nuanţa nu e spaţială sau, în orice caz nu numai spaţială. Şi poate că nici nu este vorba atît de o nuanţă, ci de o sumă, pe care o sintetizează. Căci „în a lui noapte" se referă mai curînd la complexul de negaţiuni pe care „demonul" le simbolizează faţă de complexul de afirmaţii din fiinţa „înger". Din analitic, cum sînt toate celelalte, noul complement se declară sintetic şi specia lui, deşi folosită în limbajul poetic, a rămas neprevăzută de gramatică. Nu altul este cazul din următoarele versuri ale *Scrisorii V*: „Nu e mică, nu e mare, nu-i subţire, ci-mplinită, / Încît ai ce strînge-*n braţe*, — numai bună de iubită", ale *Scrisorii I*: „*Şi în noaptea neființii* totul cade, totul tace, / Căci *în sine* împăcată stăpînea eterna pace", ale *Luceafărului*: „Şi era una la părinţi / Frumoasă-*n toate cele*/, Cum e fecioara *între sfinţi* / Şi luna *între stele*" din acela al *Scrisorii IV*: „Te-aş privi o viaţă-ntreagă *în cununa ta de raze*" etc. etc... Incorectitudinea şi plusurile expresiei poetice în general şi la Eminescu în particular ne învaţă, fără îndoială, că limba se creează la nivelul poeziei întocmai ca şi la nivelul limbii vorbite. La noi, profesorul acad. Iorgu Iordan (*Stilistica limbii române*, 1944) a intuit acest dublu proces de naştere al limbii prin popor şi prin poeţi.

Ar fi, se înţelege, nepotrivit să dăm loc tuturor problemelor de limbă pe care cercetarea lexicografică a poeziilor lui Eminescu le propune şi nu ne închipuim că dicţionarul la care se lucrează în prezent le va şi rezolva; este sigur însă că el le va conţine implicit servind ca material de noi studii viitoare. În privinţa zonelor limbii din care provin cuvintele poetului, statistica dicţionarului va învedera astfel predilecţia neologistică a începuturilor şi retragerea din această zonă pe măsură ce inspiraţia i se clasicizează. Neologismele, bineînţeles, vor rămîne să susţină versurile satirice, im-

precațiile și proza publicistică, dar mișcarea vocabularului eminescian, ca proces, nu va fi mai puțin limpede de la cuvintul nou la cel vechi, arhaic sau arhaizant, acesta avind funcțiunea și puterea de a adinci in timp, de a lărgi perspectiva estetică. Din punctul de vedere strict lingvistic, e regretabil că, pentru un motiv sau altul, dicționarul, fiind numai al poeziilor, nu va întruni capitalul întreg de cuvinte, de care dispunea acest unic scriitor. Lipsește încă pentru aceasta ediția-bază a prozei lui publicistice, a cărei necesitate nu se poate eluda, cum se eludează în cazul prozei zisă literară. Oricum însă, lucrarea va reprezenta, în ceea ce are mai instructiv, actul creației lingvistice la Eminescu, expus în desfășurarea ei actuală.

În intimitate aproape inanalizabilă cu aspectul lingvistic stă însă aspectul stilistic al dicționarului. Lucrări importante vor conduce în acest sens efortul colaboratorilor. Profesorul acad. Tudor Vianu, căruia i-a revenit coordonarea lucrării, este, după cum se știe, autorul primului studiu estetic al poeziei eminesciene (*Eminescu*, 1930), precum și, între altele, al eseului stilistic *Epitetul eminescian* (în *Probleme de stil și artă literară*, 1955). Acad. G. Călinescu, pe de altă parte, e bine cunoscut prin larga exegeză în spirit nou a operei poetului (*Opera lui Mihai Eminescu*, 5 vol., 1932—1936). Aceste lucrări fructifică de pe acum în rezultatele cele mai semnificative ale muncii colaboratorilor. Zicem „rezultatele cele mai semnificative“, pentru că aspectul stilistic este scopul ultim al dicționarului, scop care comandă, vrem-nu vrem, aspectul lingvistic. De altfel, o asemenea afirmație nu este ea superfluă după cele de mai sus și mai cu seamă după studiul amintit al profesorului acad. Iorgu Iordan? Chiar numai din puținele exemple propuse mai sus apare limpede că secționarea lingvistică, pe de o parte, și stilistică, pe de alta, a dicționarului, e un simplu mod de expunere, că lucrarea se prezintă ca un întreg indivizibil în sine, de îndată ce stilistica însăși, după cum s-a văzut, operează pînă în certitudinea categoriilor gramaticale. Cu atît mai decisiv va apărea aspectul stilistic în considerarea specială a semnificațiilor ce se leagă de fiece cuvînt și fiece sin-

tagmă expresivă. Din acest punct de vedere (încă o dată, numai teoretic și metodologic disociat de cel lingvistic), lexicul lui Eminescu își va pune în lumină toată capacitatea de figurație care va duce pe cercetătorii ulteriori la putința de a cuprinde integral volumul metaforic al limbii poetului.

Prefacerea cuvîntului comun în expresie este la el putere de a-i prolifera sensurile cunoscute, ajungînd citeodată chiar la înțelesuri opuse. Versurile din *Mortua est* : „Văd sufletu-ți candid prin spațiu cum trece ; / Privesc apoi lutul *rămas*... alb și rece / Cu haina lui lungă culcat în sicriu,/ Privesc la surîsu-ți *rămas* încă viu..." conțin adjectivul verbal „rămas", pe care versul patru îl repetă întocmai cum se află în versul doi. Repetiția la un atît de scurt interval ar urma să indispună esteticește, mai cu seamă că se repetă nu numai cuvîntul, ci și categoria gramaticală. Nimeni totuși, din cauza ei, nu se oprește din lectură. Dimpotrivă, urgența cu care se succed reprezentările e semn că sensurile care le susțin sînt noi chiar în cazul cuvîntului repetat. Și, în adevăr, „rămas" din „lutul rămas... alb și rece" înseamnează „lăsat în urmă", „părăsit", „lepădat", iar cel din „surîsu-ți rămas încă viu" tinde să însemneze, poate, „pus deoparte", „ținut", „păstrat" și variația de sens, prin polarizare, cum se spune lingvistic, anulează sentimentul repetării. S-ar putea obiecta că polarizarea sensurilor este aici numai aparentă, că sintagmele diferite în care se află cuprins cuvîntul decid de sensul lui, că sensul contrar este al versului întreg și nu al cuvîntului, „rămas" însemnînd oricînd și oriunde „lăsat în urmă", „părăsit", „lepădat". Se știe însă azi limpede valoarea de factor lingvistic al sintagmei, cuvintele de care ne servim cu toții nefiind decît fragmente purtătoare de sensurile întregurilor expresive, din care s-au rupt. Așa că aparentă este obiecția ce s-ar încerca, nu polarizarea arătată. Sub forma lui de repetiție înșelătoare „rămas" e un cuvînt nou pe cale de a se naște, cuvînt încă placentar, poeticește posibil, dacă nu chiar real. Un caz însă de inchestionabilă polarizare a sensurilor se află în *Egipetul* : „și prin tufele de mături, ce cresc verzi, *adînce*, dese, / Păsări îmblînzite-n

cuiburi distind penele alese". Adînc poate însemna aci altceva decît înalt ?

Cercetarea stilistică a operei lui Eminescu pune de asemenea în vedere vocabule și sintagme, pe care frecvența cu care apar și puterea lor de germinație figurativă le dovedește ca singure în stare să tragă și să măsoare hotarul de originalitate și cuprindere al sensibilității poetului. Ele sînt semnalabile de la versurile de adolescent pînă la acelea ale maturității. Astfel cuvîntul „marmură" îi năluceşte atît inspirația de tinerețe (*Amorul unei marmure* — 1868, *Înger și demon* — 1870) cît și inspirația din urmă (*Luceafărul* — 1883, *Pe lîngă plopii fără soț* — 1883, *Scrisoarea V* — 1886). Spațiul estetic vast pe care îl străbate această reprezentare înfățișează unul dintre cele mai interesante procese de eminescianizare ale imaginii : începînd prin a semnifica simpla răceală a femeii, care nu răspunde iubirii poetului („Căci mie mi-a dat soarta... / O piatră să ador" din *Amorul unei marmure*), ea sfîrșește, în stadiul eminescianizat, să susțină ideea neparticipării femeii iubite la un mare vis de artă, greșeala de a trece oarbă pe lîngă norocul imortalității ei, ca în *Pe lîngă plopii fără soț* : „Dîndu-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins ; / Și-ai fi trăit în veci de veci / Și rînduri de vieți, / Cu ale tale brațe reci / Înmărmureai măreț / Un chip de-a pururi adorat / Cum numai au perechi / Acele zîne ce străbat / Din timpurile vechi". Zîne înmărmurite pentru vecie cu brațe reci și adorate de generații după generații în puterea lor de a lumina calea „timpilor ce vin" nu pot fi decît pietrele venuste ale antichității. Marmura lui Eminescu este așadar virtualitatea statuară a femeii iubite. Poetul se închipuie și exprimă un patos sublim de alt Pygmalion, un Pygmalion însă al mutării frăgezimilor incarnadine în Afrodită eternă. Visul acestei mutații a efemerului în sempitern e aspirație lirică fundamentală, putînd fi urmărită sub felurite forme în toată poezia lui. Pentru Eminescu, femeia devine astfel nu o Galatee albă și pieritoare sau spuma laptelui, ci o Pantelee, albă și eternă ca marmura statuilor.

Cu aceeaşi frecvenţă, cu aceeaşi putere de germinaţie şi acelaşi proces de eminescianizare, cuvîntul „demon" apare din primele poezii (*Înger şi demon* — 1870, *Înger de pază* — 1871) pînă la ultimele (*Luceafărul* — 1883, *Scrisoarea V* — 1886). Spirit al negaţiunii teologale, dar şi sociale, „demonul" lui Eminescu paralelizează un timp satanismul celui din Byron, Lermontov, Baudelaire, fiind fără nici un raport cu estetismul celui din Macedonski. Pînă la urmă, „demonul" eminescian nu e Satan. Îi şi lipseşte pentru a se identifica cu acesta o mai precisă atmosferă creştină ; iar stilizarea estetică din Macedonski nu e niciodată preocuparea lui. Ficţiunea vine cu mult mai mult, deşi byronismul o colorează durabil, din concepţia anticilor şi pe măsură ce frecvenţa o scoate mereu la iveală, se asociază cu ideea şi cuvîntul de „geniu", în înţeles tot antic, pentru ca în sfîrşit, după marea întîlnire cu filozofia lui Schopenhauer, filozofie de fapt congeneră melancoliei poetului, să se eminescianizeze radical, „demonul-geniu" devenind sugestie şi simbol al răului existenţei, ipostază a Demiurgului însuşi. Un Dumnezeu necreştin pare a fi pantocratorul universului eminescian şi poetul îl numeşte „demon". Tratarea lexicografică a cuvintelor „marmură" şi „demon" ca şi a altora („nefiinţă", „codru", „geniu", „luceafăr" etc.), conturîndu-le volumul metaforic le va arăta ca rădăcini de mituri eminesciene.

Dar studiul acestei noi mitologii, pe baza dicţionarului iniţiat de Academia R.P.R., e rezervat, dimpreună cu ierarhia figuraţiei eminesciene (calificativ, comparaţie, metaforă, simbol, mit, viziune) şi atîtea altele încă, ce nici nu pot fi prevăzute, cercetătorilor viitorimii.

Psiholog ca formație, stăruind îndeosebi asupra percepțiilor acustice (o lucrare din 1937, publicată în *Acta Psychologica* se cheamă *Gibt es einem Hoerraum ?* și deci cercetător de predilecție al psihologiei artei muzicale, G. Révész a fost adus de natura preocupărilor sale să-și pună de asemenea, de curînd, problema psihologiei limbajului.

În privința originii acestui mijloc de a se comunica între oameni, Révész, înlăturînd teoria evoluției istorice (Darwin, Spencer, A. Schleicher, O. Jespersen), pornește de la vechea idee, după care om și limbaj sînt fapte coextensive de creație (W. von Humboldt, Renan, Steinthal, Croce etc.). Din punctul său de vedere, *homo alalus* (denumire a primitivului nevorbitor) este o simplă ficțiune.

Bineînțeles, nici evoluționismul și nici concepția antropologică nu sînt privite fără o anumită rigoare, ceea ce face ca respingerea sau admiterea lor să se producă totdeauna convingător. Astfel, gesticulația expresivă, cu care mulți învățați au populat epoca preistorică a omului, precum și organul de fonație, atestat la toate animalele prin emiterea de sunete, nu pot fi dovezi că omul acelei epoci ca și animalele, rămase în stadiul prelingual pînă astăzi, se aflau și se află în „pragul" vorbirii.

Nici onomatopeea primitivă nu e socotită ca rădăcină posibilă a limbajului, deoarece după expresia paradoxală a unui specialist recent (J. Schmidt) „limbajul începe unde încetează onomatopeea" ; și dacă în vorbirea constituită sînt foarte numeroase fonemele reductibile la semnele sonore ale preistoriei limbajului, ele au fost însumate tîrziu, de vorbirea deplin constituită ca elemente întregitoare.

Pentru a se surprinde preformele limbajului fonic, s-a recurs adeseori la paralelismul cu gingureala copiilor. Dar copilul care gingurește tinde el către o finalitate exterioară lui, fără de care limbajul nu e limbaj ? Vorbirea popoarelor primitive nu instruiește nici ea mai adine asupra originii vorbirii omenești, deoarece „toate limbile primitive vorbite azi, chiar acelea pe care lingviștii le numesc limbi-rădăcini, înfățișează toate caracterele esențiale limbilor foarte evoluate".

O soluție a părut că poate veni din studiul tulburărilor patologice ale graiului omenesc. Dar procesul afazic și — mai cu seamă — ieșirea graduală din afazie reproduce cu oarecare aproximație evoluția limbajului copilăresc, ceea ce ar duce la aberația logică să se ia drept explicație sprijinirea unei presupuneri pe altă presupunere. Pe de altă parte, afazia este însoțită totdeauna de agramatism, lăsînd, prin vindecare, să apară fraze paragramaticale. S-ar putea atunci formula ipoteza că în preistoria genetică a vorbirii ar fi existat cîndva un stadiu paragramatical ? Aceasta ar insemna că primitivul, posedînd un capital de cuvinte oricît de redus, ar fi posedat în primul rînd totalul de poziții sintactice și de desinențe flexionale, pe care, întrebuințîndu-le mai întîi greșit, a ajuns cu timpul să le folosească și corect.

În concluzie, „toate încercările de a rezolva problema originii cu ajutorul anumitor paralelisme aparente s-au dovedit iluzorii. Animalele nu dispun de un sistem fonic și motor care să poată fi comparat cu funcțiunea lingvistică. Copiii sînt odrasle omenești, pregătite prin ereditate să vorbească și înzestrate cu un sens intim al limbajului : nici una dintre expresiile lor nu poate reprezenta o preformă a limbajului fiindcă ei au în sinea lor germenii unei limbi ereditare foarte evoluate, care iese la iveală curînd și se dezvoltă cu o repeziciune uimitoare. Popoarele primitive au limbi care evoluează poate de sute de mii de ani. În sfîrșit, presupunerea că tulburările patologice ale limbajului ar da indicații asupra primelor sale începuturi nu se întemeiază decît pe fapte empirice, care nu arată nici o legătură cu perioada anterioară și primă a limbajului."

Urmează, spre a lămuri originea limbajului, o teorie zisă „contactuală". „Această teorie a contactului își propune ca scop studiul tuturor formelor contactuale folosite de ființele vii de a se înțelege reciproc... Aplicînd principiul contactual se ajunge la determinarea formelor principale de comunicare."

Ca să urmărim mai departe susținerile autorului, contactualitatea a dus la formarea unei limbi primitive. Că, după expresia lui Jacob Boehme, ar fi existat cîndva în preistorie o *lingua adamica* (teorie monogenetică) sau, după alții, mai multe (teorie poligenetică), faptul nu este prea important. Autorul își propune îndeosebi să arate caracterul adamic al limbajului primitiv, urmărit în dispozițiile psihologice care au guvernat preistoria lingvistică.

„Nu mai e necesar să se demonstreze, zice autorul, că în viața socială omul este esențial însuflețit sau dominat de două dorințe : pe de o parte, el vrea să ceară semenilor lui să se comporte într-un anumit fel, pe de alta, să le semnaleze sau să le comunice ceva. Este deci indubitabil că aceste două nevoi sociale au fost mobilurile instinctive cele mai puternice ale nașterii și dezvoltării limbajului ; aceasta e cu atît mai sigur cu cît orice indicație directă sau indirectă asupra stării sau raporturilor unui obiect se leagă în chip necesar de limbaj. Limbile cele mai felurite au un număr considerabil de cuvinte care arată acțiuni și răspund acestor două nevoi capitale de a invita și de a comunica ; în domeniul indo-european, categoria care furnizează cel mai mare număr al acestor cuvinte este aceea a verbului."

Reflexia mai adîncită asupra vieții limbajului duce de aceea la constatarea că „dintre toate modurile verbale două au o importanță capitală : imperativul care invită sau poruncește și indicativul care semnalează sau comunică". Herder însuși recunoaște încă din 1770 prioritatea verbului ca formă lingvistică asupra celorlalte. Schuchardt și Bréal, mai tîrziu, nu vor crede altfel. Dar dialogul, ca rezultat al contactului verbal dintre oameni, capătă consistență numai prin posibilitatea ca oamenii să se poată întreba. Așa că la imperativul și indicativul lim-

bii adamice se adaugă, în aceeaşi măsură de caracteristic, interogativul.

Aceste trei funcţiuni constituie împreună baza „prezumată" a dialogului uman, ele rămînînd deopotrivă de valabile şi în cazul monologului. Este „triada funcţională" a vorbirii omeneşti, funcţiunea imperativă fiind cea mai veche, cu rădăcini în preistorie. Sunetul contactual, „cuvîntul", format după „ţipăt" şi „chemare", are astfel o fază şi o formă „iniţială" căreia îi corespunde „funcţiunea imperativă" şi mai are o fază „istorică", în cadrul căreia autorul deosebeşte „forma primitivă" caracterizată prin „funcţionalitatea limbajului" precum şi ulterior, forma evoluată a „limbajurilor ajunse la maturaţie", acestea caracterizate prin constituirea deplină a sintaxei lor. Scheme sinoptice adăugate la sfîrşitul lucrării vin să rezume şi să sistematizeze expunerea întreagă a profesorului G. Révész.

BIBLIOGRAFIE

POEŢI

Tudor Arghezi

I „Gazeta literară", 30 mai 1963.

II *Universalitatea liricii argheziene,* „Gazeta literară", 20 mai 1965.

III *Statornicii,* „Contemporanul", 21 iulie 1967.

IV *Inefabilul arghezian,* „Astra", mai 1967.

V *Poetul,* „Luceafărul", 20 mai 1967.

VI *Oraţie la moartea lui Tudor Arghezi,* „Luceafărul", 22 iulie 1967.

Ion Vinea, „Glasul patriei", 20 aprilie 1965.

Dragoş Vrânceanu, prefaţă la volumul *Cele mai frumoase poezii,* Ed. Albatros, 1971, pp. 5—9.

Şt. Aug. Doinaş: un neoclasic printre moderni, „Luceafărul", 29 octombrie 1966.

Nicolae Labiş, „Luceafărul", 11 decembrie 1965.

Marin Sorescu, „Luceafărul", 3 iulie 1965.

Ion Alexandru. Nostalgia satului natal, „Luceafărul", 30 martie 1968.

Poezie şi formulă, „Lupta de clasă", martie 1966 şi „Contemporanul", 16 decembrie 1966.

Baudelaire, I şi II, Introducere la *Florile răului,* E.L.U., 1968.

Maiakovski, „Luceafărul", 1 iunie 1959.

Esenin, „Luceafărul", 4 noiembrie 1967.

PROZATORI

N. Iorga

I *Om şi scriitor,* „Viaţa românească", nr. 12/1965.

II *Nicolae Iorga, istoric şi poet,* „Luceafărul", 27 noiembrie 1965.

Mihail Sadoveanu

I „Gazeta literară", 30 noiembrie 1963.

II „Ateneu", iulie 1966.
III „Luceafărul", 13 noiembrie 1965.
Liviu Rebreanu, „Tomis", iunie 1967.
Camil Petrescu, „Gazeta literară", 11 iulie 1963.
Dumitru Radu Popescu — O Antigonă locală, „Luceafărul", 23 martie 1968.
André Gide, modernul, „Secolul 20", nr. 1/1970.
Îndreptar pentru citirea lui Proust, prefață la *În căutarea timpului pierdut*, vol. I, pp. 5—27, E.L.U., 1968.
Pierre Daninos umorist sentimental, „Gazeta literară", 12 decembrie 1963.

STUDII ŞI ESEURI

„Floare albastră" şi lirismul eminescian, în *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, pp. 463—487.
Opera literară a lui V. Voiculescu, prefață la *Povestiri*, vol. I, E.P.L., 1966, pp. 5—41.
Schiță pentru o istorie a criticii româneşti, „Gazeta literară", 15 iunie 1967.
Critica literară românească dintre 1920—1945, „România literară", 8 noiembrie, 5, 12, 19 şi 26 decembrie 1968.
G. Călinescu
I *Pe o pagină albă din „Cronicile optimistului"*, „Gazeta literară", 8 octombrie 1964.
II *Instinctul artistic*, „Gazeta literară", 17 martie 1966.
III *Eminescu văzut de G. Călinescu*, „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 2/1964.
IV. *G. Călinescu şi spectacolul personalității*, „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 3—4/1965.
Valori universale în literatura română, „Luceafărul", 14 august 1965.
Clasicismul, formă specifică de participare românească la literatura universală, „Secolul 20", nr. 12/1966.
Un studiu italian despre Eminescu, în *Studii de literatură universală*, E.L.U., 1973, pp. 426—430.
Balzac, autor dramatic, prefață la *Opere*, vol. XII *(Teatru)*, E.L.U., 1964, p. 5—15.
Teatrul lui Jean Anouilh, în *Studii de literatură universală*, E.L.U., 1973, pp. 328—330.

O antologie de poezie contemporană, „Gazeta literară", 16 ianuarie 1964.
Poezie și critică modernă, „România literară", 17 octombrie 1968.
„Hemingway de el însuși", „Gazeta literară", 17 octombrie 1963.
Artă și existențialism, „Viața românească", nr. 9/1963.
Tipare de cultură. Atic și asiatic, „Secolul 20", nr. 2/1968.
Înfățișări istorice ale poeziei, I—VI, „Luceafărul", 26 august, 2, 9, 16, 23 și 30 septembrie 1967.
Elada modernă, „Secolul 20", nr. 4/1970.

LINGVISTICA ȘI FILOLOGIE

Lingvistică și filologie, I, II, „Revista fundațiilor regale", nr. 5 și 7/1946.
Etimologicale,
I *Umor etimologic*
II *Etimologii fanteziste*, „Luceafărul", 18 și 25 iunie și 2 iulie 1966.
Vocabular eminescian, „Luceafărul", 15 iunie 1959.
Dicționarul limbii române moderne, „Luceafărul", 15 apr. 1959.
Un scriitor-filolog, „Luceafărul", 15 mai 1959.
Dicționarul Eminescu.
G. Révész, *Origine et préhistoire du langage*

INDICE DE NUME LA VOLUMELE I, II, III

A

B

CUPRINS

POEŢI

PROZATORI

STUDII ŞI ESEURI

LINGVISTICĂ ŞI FILOLOGIE